

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Palabras
sobre la ciudad que nace

DISCURSO LEÍDO
EL DÍA 12 DE MARZO DE 2006
EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA,

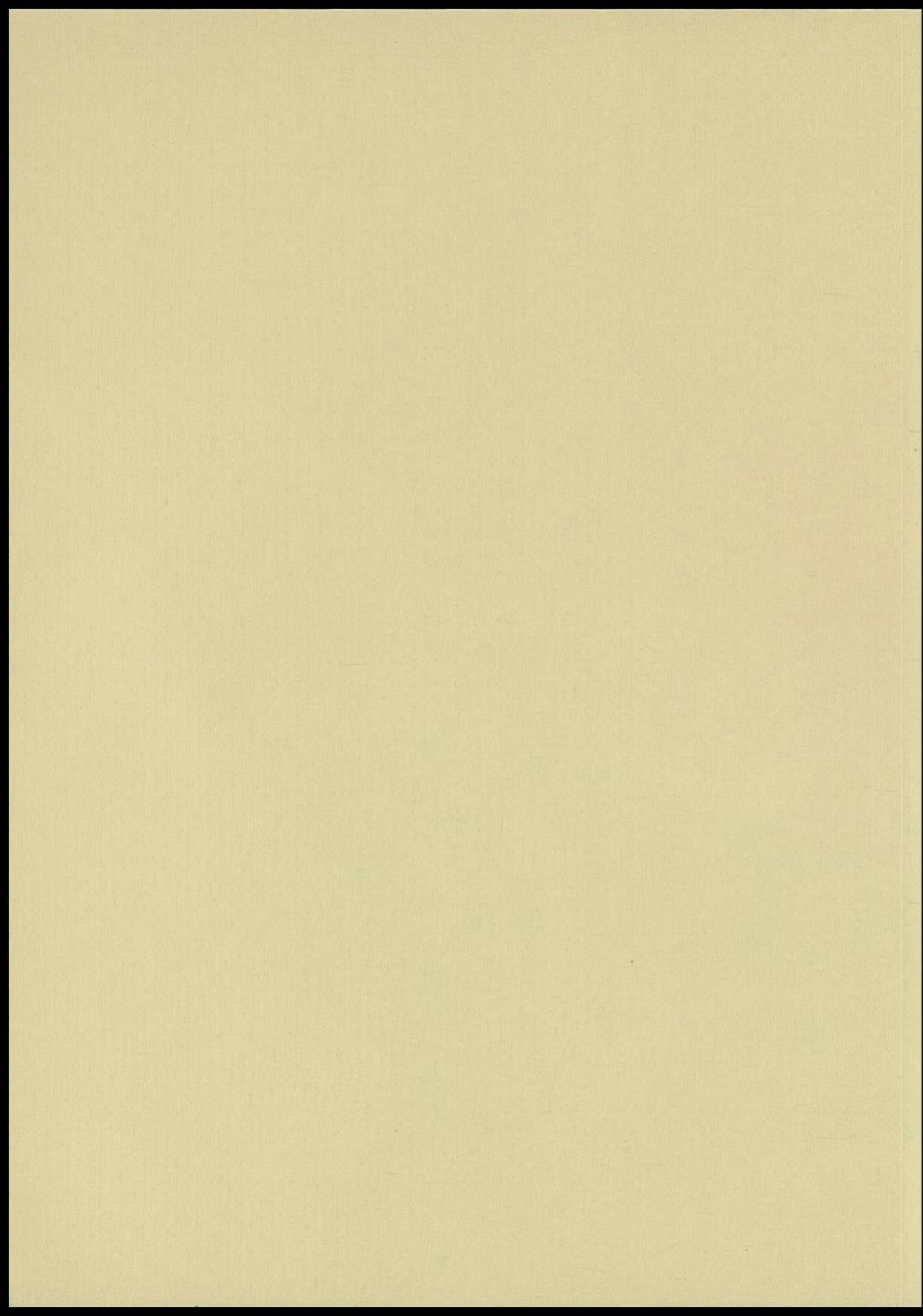
POR EL EXCMO. SR.
DON ANTONIO FERNÁNDEZ DE ALBA

Y CONTESTACIÓN DEL EXCMO. SR.
DON EMILIO LLEDÓ ÍÑIGO



MADRID

2 0 0 6



R. 84322

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Palabras
sobre la ciudad que nace

PALABRAS
SOBRE LA CIUDAD QUE NACE

DE DON ANTONIO FERNÁNDEZ DE ALBA

Y CONTESTACIÓN DEL EXCMO. SR.
DON EMILIO LLEDÓ INIGO



MADRID

2003



SOBRE LA CIUDAD QUE NACE
PALABRAS

R.84322

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Palabras sobre la ciudad que nace

DISCURSO LEÍDO
EL DÍA 12 DE MARZO DE 2006
EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA,

POR EL EXCMO. SR.
DON ANTONIO FERNÁNDEZ DE ALBA

Y CONTESTACIÓN DEL EXCMO. SR.
DON EMILIO LLEDÓ IÑIGO



MADRID

2 0 0 6



Realizó esta edición:
EDITORIAL BIBLIOTECA NUEVA, S. L.

© Los autores, 2006

ISBN: 84-9742-538-3

Depósito Legal: M-10.378-2006

Impreso en Top Printer Plus
Printed in Spain - Impreso en España

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs., Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

Excmo. Sr. Don Antonio Fernández de Alba

Discurso del

EXCMO. SR. DON ANTONIO FERNÁNDEZ DE ALBA

Bajo esta bóveda, metáfora protectora de las palabras de María Zambrano, me atrevo a suceder, en esta ceremonia de recepción de la Real Academia Española, dos sentidas e indisolubles palabras: gratitud y benevolencia. Gratitud, sentida y profunda, por recogerme con tanta generosidad en este sillón de la palabra; y, a la vez, el significado, donde se convulsionan aquellos acontecimientos del habla con la presencia originaria de la realidad del lenguaje humano y benevolencia, atendiendo a mi quehacer como arquitecto, que se ejercita en el trabajo de construir difusas siluetas para los recintos donde habitamos mediante el lenguaje de las formas de la arquitectura.

Soy consciente de que este viejo oficio de la técnica está

Realiza esta edición:
EDITORIAL SILVANA S.L.

ISBN 978-84-9242-332-3

Depósito legal: M-10-279-2006

Discurso del

Excmo. Sr. Don Antonio Fernández de Alba

© Ediciones, 2006

ISBN 978-84-9242-332-3

Depósito Legal: M-10-279-2006

Impreso en Tipografía Flax

Printed in Spain - Impreso en España

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la Ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin el consentimiento expreso de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 170 y 179, Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cerco.org) vela por el respeto de los citados derechos.

Excelentísimo Señor Director de la Real Academia Española, Excelentísimos Señoras y Señores Académicos, Señoras y Señores:

I

«Cuando la realidad acomete al que despierta, la verdad con su simple presencia le asiste. Y si así no fuera, sin esta presencia originaria de la verdad, la realidad no podría ser soportada o no se presentaría al hombre con su carácter de realidad»¹.

Bajo esta bóveda, metáfora protectora de las palabras de María Zambrano, me atrevo a enunciar, en esta ceremonia de recepción de la Real Academia Española, dos escuetas e indecisas palabras: gratitud y benevolencia. Gratitud, sentida y profunda, por acogerme con tanta generosidad en este «Recinto de la palabra», «Ágora del significado», donde se consolidan aquellos acontecimientos del habla con la presencia originaria de la verdad del lenguaje humano; y benevolencia, atendiendo a mi quehacer como arquitecto, que se ejercita en el trabajo de construir difusas siluetas para los recintos donde habitamos mediante el lenguaje de las formas de la arquitectura.

Soy consciente de que este viejo oficio de la *téchne* está

¹ María Zambrano, *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1986, pág. 26.

inmerso en la precisa función de ennoblecer la materia en su expresión simbólica, en acorde sintonía de la memoria con la mirada, y que este quehacer de la arquitectura ofrece señaladas diferencias con ese otro oficio de definir la palabra desde las palabras. No podemos olvidar que el lenguaje describe y construye el sentido de la materialidad del mundo que vamos a habitar, y que el hecho esencial de nuestra estructura ontológica es «ser lenguaje, [...] pensamos en el lenguaje, vivimos en el tiempo»², como nos recuerda el académico Emilio Lledó.

Para el griego, el *tékton*, sujeto de la actividad tectónica —*tektoniké téchne*—, era el constructor de la casa del príncipe y, también, un hombre, una palabra, capaz de construir la más bella de las casas; tanto nos condenan o redimen los lugares que habitamos que llegamos a ser los espacios que construimos. Conocido es que la fundación de la ciudad será el lugar donde el mito podrá esculpir nuestras emociones, la razón trasladar los escenarios simbólicos del habitar humano, y que este recinto material se edifica bajo el sino de dos palabras: *ars* y *téchne*.

Debo confesarles, señoras y señores académicos, que en mi dilatado trabajo como arquitecto siempre aspiro a proyectar y edificar la arquitectura como un acontecimiento de expresiva carga poética, y este modo de imaginar y construir requiere, sin duda, una gramática de renuncia. Renuncia, desde la propia caligrafía de la forma, a las seductoras apuestas de sumisión que ofrece en nuestro tiempo una civilización subyugada por la cultura de la mirada, y donde los usos y funciones del espacio capitulan ante los juegos de imagen de las «ficciones útiles»; renun-

² Emilio Lledó, «Las palabras en su espejo», Discurso de ingreso en la Real Academia Española.

cia, en lo posible, a poder cerrar las contraventanas a la luz de la nostalgia hacia la forma consagrada; renuncia, en fin, a contemplar la realidad del espacio sólo como alusión alegórica, ensueño o falsedad.

Añadiré que mi vínculo como profesor universitario durante tantos años, y mi presencia, próxima a cumplirse dos décadas, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pese a tantos desiertos, páramos y despoblados cerros de los que hemos sido testigos en el foro de las artes, me han permitido relacionarme con estas formas de expresión de la arquitectura a las que aludo, desde las incertidumbres del espacio, los avatares del tiempo y las metáforas posibles para edificar la morada, lenguaje tan próximo a la enriquecedora expresión gramatical que tiene como sujeto el espacio, como verbo el tiempo y la arquitectura como predicado o, en una sintaxis más primaria, como la secuencia del relato de espacio, tiempo y palabra, terna que ha confirmado, en mi convicción sensible, la naturaleza común que tienen el espacio y la palabra.

Tiempo y palabra se sucedieron en silencio y soledad para edificar la ciudad sobre el exilio de la naturaleza y su geografía humana, aconteceres que han hecho del espacio de la ciudad su horizonte más privilegiado, en el itinerario que va del mito al logos, recorrido que otorga a la polis el poder formalizar los recintos del diálogo fundador de realidad. La ciudad es, sin duda, lugar y residencia de la palabra.

Si les narro con redundante imprecisión perfiles tan lejanos de identificación, no reclamo, sin embargo, otro motivo que evidenciar la distancia entre el ideal del yo y la necesidad de esas mediaciones metafóricas, como si intentara diseñar un arquetipo de ática belleza para hacer frente a una realidad grave y de silenciosa mediocridad, que opera en nuestro tiempo en la construcción de la arquitect-

tura de la ciudad. Sin duda, no deja de ser una aventura desmesurada el pensar recorrer con atención crítica esos caminos tan depauperados, donde los espacios, en esas arquitecturas, se transforman en mercancía trivial del absolutismo de los «constructores de la ciudad» o en los escarceos banales de la cultura dominante, que tratan de fundir la desilusión y el pesimismo de la época en oblicuos caleidoscopios de monótona tecnología.

Son los recintos de una ciudad que nace y refleja en su arquitectura los tiempos de transición de confuso y alterado crecimiento, que tratan de reconquistar las esperanzas frustradas de un hábitat democrático en los convencionales saberes de una tecnocracia, colonizada esta por los dogmas de la competitividad, ese mundo ficticio de formas, dinero y consumo bajo la máxima de «haces historia cuando haces negocio»³.

Me parece a mí que el trabajo que en esta Real Academia Española se realiza entre los diferentes apartados a que esta institución atiende, viene a ser algo parecido al que se requería de los artistas modernos en las primeras décadas del siglo precedente, que según T. S. Eliot, recogiendo las enseñanzas de Mallarmé, «es el de purificar el dialecto de la tribu»⁴. Para ustedes, señoras y señores académicos, es tarea cotidiana, como ya he podido comprobar, encontrar las palabras, indagar y precisar sus ecos, las resonancias morales, corroborar las innovaciones técnicas, sus referencias, esclarecer el acontecer artístico, las repercu-

³ Significativo lema que aparecía en la Bienal de Venecia de 2005.

⁴ «Siendo nuestra / preocupación el habla y puesto que nos traía / el habla purificar el dialecto / de la tribu, y forzar la mente a la precisión / y el recuerdo, déjame revelarte los dones / que se reservan a la vejez / y que coronan los esfuerzos de tu vida», T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 149.

siones sociales, las incesantes mutaciones de forma y contenido, clarificar la aporía de la palabra y relacionarlo todo con nuestro entorno comunitario.

En este ilustre ámbito académico que con tanta generosidad me acoge, desearía dejar constancia de mi gratitud a esta Real Academia Española, a su director, el excelentísimo señor don Víctor García de la Concha, y a todos ustedes, señoras y señores académicos. Permítanme, también, una mención señalada a los excelentísimos señores que han tenido a bien presentar mi candidatura para un acontecimiento tan singular en mi vida, que nunca llegué a imaginar ni en la penumbra del ensueño. Mi gratitud, deuda moral, para Luis Mateo Díez, que alberga tanto afecto personal como nobleza, elocuente en sus iluminados paisajes y retablos de ficción; a Claudio Guillén, referencia y seguro camino abierto para deambular entre «lo uno y lo diverso» en generosidad y sabiduría; a Emilio Lledó, quien sembró, hace tantos años, profunda amistad y sementera precavida en el «surco del tiempo» hacia los banales «campos de la fama», me ayudó a esclarecer con clarividencia aquel deseo kantiano de que «el sujeto sólo puede realizarse en la esfera moral» y que, ahora, con verbo y sabiduría reposada contesta mi discurso de ingreso.

El azar ha querido que el sillón que voy a ocupar en esta Real Academia venga signado por la «o» minúscula. Su gráfica cerrada responde a la de una geometría de proporciones democráticas desde el centro a los límites de su periferia: su círculo reparte por igual su carga fonética, inaugura el asombro infantil antes que el pensamiento pueda manifestarse por palabras, protege y defiende el *demos*, recorre la sonoridad de los sentidos —*tacto*, *visión*, *sabor* y *oído*—, describe con su repetición el drama del dolor humano —*holocausto*—, atrapa, con su encanto, la palabra más bella de las miradas del ser —*amor*—, se nubla en las geografías

de la percepción —*otear*—, acontece como obertura en la singular sinfonía del *kosmos*, nos proporciona la dual epifanía del *logos*, y nos anuncia la síntesis de la experiencia arquitectónica —*espacio, tiempo*.

En un agudo artículo titulado «Y», Vasili Kandinsky planteó la excitante cuestión de si no existiría una palabra clave que caracterizara a los siglos XIX y XX, y su respuesta —nos lo recuerda Ulrich Beck en un trabajo reciente— fue que «el siglo XIX estuvo al servicio del “o”, y el siglo XX se ha dedicado a la búsqueda del “y”»; lo que Kandinsky quería decir, esencialmente, era «síntesis», por ejemplo, entre técnica y arte. Pero es evidente que las voces «o» e «y» son mucho más amplias: por un lado, está el empeño de separar, definir, buscar la unicidad..., el control; por el otro, imperan la variedad, la diferencia..., la globalidad, la afirmación de la ambivalencia, la ironía; preguntarse por la «ciudad del “y”» es plantearse, concluye el profesor Ulrich Beck, «la ciudad de un mundo que se ha hecho inacabable»⁵.

Por eso, al reflexionar sobre esta bella y modesta vocal «o» minúscula, debo confesar que la encuentro prisionera de sus propios límites semánticos, lo mismo que este modesto aprendiz que va a ocupar su sitio vacío. Deseo y espero que la verdad del trabajo bien hecho me asista, y, acompañado de su atento beneplácito y aguda benevolencia, diré, como apuntaba Marcizza, aquel humanista entusiasta de Séneca, «todo mi cuidado lo pondré para que no se me reproche contradicción entre mis palabras y mis actos».



⁵ Ulrich Beck, *La democracia y sus enemigos*, Barcelona, Paidós, 2000, pág. 116.

Cuidado que en grado extremo cultivó mi predecesor, el académico don Ángel Martín Municio, a quien no llegué a conocer personalmente, pero sí los ecos de su magisterio, dotes universitarias y académicas para una dilatada tarea investigadora en el campo específico de su especialidad y en los saberes próximos del conocimiento científico. Su perfil biográfico dibuja con nitidez un encuadre bien construido, como era su laboriosidad creativa, su sensibilidad para acercarse al mundo de la hipótesis, su paciencia metodológica para proseguir desde la tarea experimental el discurso científico, valores que se complementaban con su capacidad de organización y difusión de este conocimiento, y su dinamismo como viajero y explorador en busca del pensamiento límite de las Ciencias Químicas, Bioquímica, Biología Molecular, de los mecanismos esenciales de la vida, de los procesos de síntesis y diferenciación.

Al profesor Ángel Martín Municio le tocó vivir, como a muchos de nosotros, el alterado paisaje de las crisis de las culturas europeas en los mundos de la ciencia, las viejas humanidades y la transgresión y epifanía de los lenguajes de las artes plásticas⁶.

Para el hombre de ciencia, la búsqueda de lo moderno siempre ha tenido que entablar una cierta tensión con el pasado como forma de existencia y, sobre todo, de sensibilidad, con la intención de superar las premisas racionales y morales de algunas generaciones precedentes. Martín Municio, en su

⁶ Coreografía que también ha precisado Nathalie Heinich (*Le triple jeu de l'art contemporain*, París, Minuit, 1998), llevando a cabo la distinción entre «paradigma moderno» (el valor intrínseco reside en la obra y todo lo que le es ajeno se añade a este valor intrínseco) y «paradigma contemporáneo» (el valor artístico subyace en el conjunto de conexiones, discursos, acciones, retos y efectos de sentido establecido, en torno o a partir de que es sólo una ocasión, un pretexto o un lugar de paso).

dilatada vida de investigador y académico, fue un hombre convencido del nacimiento de una nueva filosofía de la naturaleza, y así lo manifestaba en tiempos nada fáciles en la España de mediados del siglo xx, donde sólo los recintos del conocimiento científico y los parámetros de sus metalenguajes permitían, a veces, crear un fortín neutral frente a las específicas agresiones de la oscuridad sociopolítica de la época.

«Para mí —señalaba el profesor Ángel Martín Municio—, el nacimiento de una nueva cultura, en la que, anticipo, sí creo, va a tener mucho que ver con la conexión de las ciencias y las artes, con un aspecto de la cultura tradicional, con una nueva filosofía de la naturaleza...»⁷

Ángel Martín Municio había nacido en Haro en 1923. Cursó la licenciatura de Ciencias Químicas en la Universidad de Salamanca y la de Farmacia en la Universidad de Santiago de Compostela. Se doctoró en Ciencias y en Farmacia por la Universidad Central de Madrid —hoy Universidad Complutense—, y fue, en 1967, el primer catedrático de Bioquímica de la Facultad de Ciencias de dicha universidad. Fue el introductor en España de los estudios de Biología Molecular e investigó en las universidades de Utrecht y Newcastle, así como en los laboratorios Mill Hill de Londres y en el Medical Research Council de Cambridge. Fue vicerrector de la Universidad Complutense entre 1982 y 1986; representante de España y vicepresidente, en la OCDE, de la Conferencia Europea de Biología Molecular; director del Departamento de Investigación Básica del «Síndrome Tóxico» y del Departamento de Biología de la Fundación Juan March, entre otras muchas instituciones y fundaciones a las que prestó especial dedicación, sensibili-

⁷ Recogido por P. García Barreno en la *Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales* (Esp.), vol. 9, págs. 129-130.

dad e inteligencia, como señala en pormenorizada reseña biográfica, en el *Boletín de la Real Academia Española*, con motivo de su fallecimiento el 23 de enero de 2002, la académica Carmen Iglesias⁸.

En 1969 es nombrado académico de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, de la que, en 1985, resulta elegido presidente, cargo en el que permanecería hasta su fallecimiento. En esta institución dirigió los trabajos del *Vocabulario científico y técnico*, diccionario esencial de la ciencia.

En 1984 es nombrado académico numerario de esta Real Academia Española, de la que fue vicedirector de 1992 a 1998. En 1990 inició la renovación y estructuración informática de esta institución en aquellos aspectos relacionados con la aplicación de las nuevas tecnologías a la lingüística. Fueron diversos y minuciosos los trabajos sobre el valor económico de la lengua española, y de indudable interés, por aproximar las técnicas y procesos de la econometría y los de la lingüística en relación con el español. Fue el primer académico que se ocupó de esta sección en la RAE. Recibió en su vida múltiples y señaladas distinciones, entre las que cabe destacar la Medalla al Mérito de la Real Sociedad Española de Física y Química, la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio o la Medalla de Oro de La Rioja, su tierra natal.

Densa y apretada biografía, aquí apenas esbozada, para un hombre de ciencia que, a través de los perfiles iniciales que van alumbrando algunos de sus alumnos, compañeros de academias y biógrafos, nos permite entender que el académico e investigador Martín Municio era consciente de que ciertas cuestiones de los interrogantes del conocimiento

⁸ Carmen Iglesias, «Ángel Martín Municio (1923-2002)», *BRAE* LXXXIII, julio-diciembre, 2002, págs. 343-350.

«sólo pueden decidirse —como bien ha precisado Habermas— a través del diálogo, y ese diálogo lleva consigo una gramática de la acción razonable». Debería añadir, para una mayor precisión del campo teórico-práctico donde el profesor Martín Municio trabajaba, que entiendo por gramática de la acción razonable «la organización articulada de la percepción, la reflexión y la experiencia», como G. Steiner señalaba con tanta claridad.

El período que vivió el académico Ángel Martín Municio no fue una época propicia para potenciar esos procesos del conocimiento; el entorno respondía a un clima que presentaba un panorama bien preciso de alianzas entre pensamiento burocrático, sistema de poder y cultura del consumo acelerado.

Peregrinó por los senderos de los interrogantes del misterio de la Biología, como vocación y modo de conocimiento, la forma más noble para el ejercicio de la vida. Quede aquí, señoras y señores académicos, mi elogio sentido y breve para rendir memoria y palabra a tan ilustre académico.

II

EVOCACIÓN DE LA PALABRA ARQUITECTURA

Lo profundo es el aire.

JORGE GUILLÉN

Con el discurrir del tiempo, la ciudad y su arquitectura quedaron irremediabilmente abiertas a sus recuerdos, símbolos, ruinas y fetiches, como memoria abolida del espacio. Desde la mirada del arquitecto, la metáfora del lugar es construir «lugares de acontecimiento», donde la materia se modela en simbiosis con la vida, como así debió de acontecer en aquel ignoto lugar donde surgió la palabra arquitectura.

¿De qué manera edificar el espacio vacío?, ¿de qué forma recubrir la oquedad intuitiva?, ¿es posible construir el lugar y abrazar los horizontes del espacio?, ¿cómo vivir el mundo de la experiencia pleno de sentido?, ¿de qué modo recuperar la palabra debida?...

A estos rasgos de buen oficio en la «construcción de lo real», el término *arquitectura* debería añadir su condición poética originaria para nombrar la forma de aquello que es necesario para habitar. El nombre de las cosas, el hecho de nombrarlas, en palabras del maestro fray Luis de León, «es hacer que lo ausente que significa en él nos sea presente o cercano, o que sea el nombre que se pone de tal calidad,

que cuando se pronunciase, suene como suele sonar aquello que significa»⁹.

En el Capítulo IV del Libro del Génesis, se narra con una precisión sobrecogedora la muerte de Abel a manos de su hermano Caín, y la ira que tal acto desató: la condena divina de prohibirle a Caín seguir viviendo en aquellas tierras manchadas por la transgresión del orden divino.

Abel era pastor y Caín labrador: la muerte de Abel a manos de su hermano Caín se podría interpretar como una metáfora del modo en que la civilización agraria asimila definitivamente a la civilización nómada.

Caín, el labrador, no podrá permanecer, por castigo divino, en el lugar donde habitaba y tendrá que emigrar a otras tierras. La expulsión de Caín, sin embargo, no se circunscribe a tener que encontrar otro lugar: el castigo lleva implícito abandonar los privilegios de la primera naturaleza y, en su partida, se dirige hacia el este del Edén para fundar en el exilio una nueva residencia —*ciudad*—. A este lugar lo denominará con el nombre de su hijo, Enoc. Así, los nombres de Abel, Caín y Enoc son, tal vez, claves y referencias simbólicas de las tres formas más elocuentes de los asentamientos de hábitat humano y de los estados más significativos por los que han de discurrir las civilizaciones trashumantes, sedentarias y urbanas.

Habitar la nueva geografía al este del Edén significa para Caín haberse transformado en un fugitivo de la primera naturaleza, al no tener el universo de su residencia originaria. Enoc, la ciudad de la nueva morada, representa algo más que el confinamiento del castigo divino: el hombre tendrá que comenzar a edificar, a través del artefacto,

⁹ Lo que aquí entiendo por lenguaje(s) arquitectónico(s) es una variedad del tipo, más general, de los «lenguajes estéticos» o de los sistemas de signos que predomina al modo estético de significar.

una segunda naturaleza, e intercambiar la palabra dada por Dios —*naturaleza*— por una nueva palabra creada por el hombre —*arquitectura*—, acontecimiento que viene a narrar el origen común del lugar y la palabra. La ciudad de Enoc surge como lugar de residencia del hombre en la segunda naturaleza; la arquitectura, como un lenguaje de formas que imagina los espacios del tiempo prospectivo, y que será, también, expresión primaria de la materia en las tierras del exilio pero, además, recinto donde fundar la morada del ser.

La palabra *arquitectura*, por tanto, vinculada a la finalidad de sus orígenes, debería entenderse como un itinerario de invenciones, como un proceder imaginativo de iniciativas figuradas, como una suma de actividades creativas. Su origen filológico así nos lo muestra: *árchi-* es ‘comienzo, iniciativa, dirección’; *tékton* es ‘invención, configuración, solidificación’.

El proyecto de la arquitectura lleva implícito la facultad de imaginar. Imaginar formas en el espacio que sobrepasen la realidad que contemplamos para, después, edificarlas en la propia realidad, y esto es, o resulta ser, facultad imaginativa —*iniciática, invención*— que permite prefigurar nuevas formas para el discurrir de la vida, anticipar ámbitos espaciales apropiados a la biografía del ser o recurrir a configurar, por mediación del espacio, el cúmulo de ensoñaciones materiales de que es solidaria la existencia. El arte de la arquitectura es constructivo por naturaleza, por eso la audacia de sus conquistas suele quedar reflejada en el trabajo alrededor de la *materia*, atareada esta, por lo general, en superar los límites de la expresión geométrica, uno de los lenguajes que aún perviven para configurar la imagen del lugar.

Desde aquellos días lejanos en que la memoria del hombre habitaba al este del Edén, siempre fue hermoso para su

trabajo mostrar cómo es posible recrear las cosas, imaginar el lugar y atribuirle el inaudito poder de la transformación a través de las distintas formas con las que modificamos la materia. A este sembrador de formas, imágenes y espacios se le denomina arquitecto, y al ejercicio, arquitectura; a la construcción de sus espacios se le confirió la legitimidad de poder albergar el cúmulo de sus ensoñaciones en la medida de su autenticidad, aunque pronto resultó difícil discriminar las formas genuinas de los valores ficticios, máxime en aquellos tiempos en los que la originalidad se diluye en simulacro, y se hace patente la tensión de mostrar la belleza directa frente a la utilidad práctica. *Originar*, en arquitectura, consiste en *combinar*, eso sí, con paciencia y esmero, el territorio legítimo del espacio, que resulta no ser otro que el de la belleza.

Cuando hablamos de belleza en arquitectura no se pretende, generalmente, resaltar una cualidad, sino percibir un efecto, porque, como es bien sabido, la suma de percepciones que tenemos acerca de un espacio nos aumenta el efecto, y éstos alimentan sobremanera la satisfacción del sentimiento, mientras que la cualidad de un espacio tiende a gratificar el intelecto.

La arquitectura se entiende como un arte que construye y funda, es una manera de edificar obras según ciertos métodos alcanzados, bien por invención, bien por aprendizaje. El método resulta ser un itinerario de interrogantes, limitado, si se quiere, pero que asegura la aproximación al hallazgo, que no es otro que la poética que acontece en el espacio de la arquitectura. Como en todas las áreas, y en la arquitectura especialmente, existen dos principios fundamentales, tal como nos recuerda Vitrubio: «aquello que es significado» y «aquello que significa»; lo que es significado es el objeto del que se habla; la demostración explicada por el método científico es lo que significa, síntesis hermosa de

las artes liberales y teóricas —*optimae artes*—. «Su actividad —continúa Vitrubio— nace de la práctica y de la teoría. La práctica es el ejercicio continuado y repetido de la experiencia que se realiza manualmente a partir de la materia [...]; la teoría es la que permite demostrar y explicar las cosas realizadas según la habilidad técnica y la concepción teórica»¹⁰.



Habilidad técnica y experiencia manual a partir de la materia se presentan como facultades primarias para construir los recintos arcaicos en los lugares al este del Edén. Abierta la noche, la casa de Caín en las estepas de Enoc debía estar envuelta en las imaginarias tramas de una arquitectura protectora, «blocao iniciático», construido según las escalas del fortín y las necesidades para albergar los silencios prolongados de habitar tal morada. Su planta, según los relatos de ficción, obedecía a la alegoría de la tumba, con senderos que, en ocasiones, se bifurcaban en lineales laberintos, si el azar de la violencia o la soledad así lo requería.

Al despertar el alba, Enoc, el hijo, edificaría una cabaña entre las ramas, bajo el universo celeste, desde donde podía otear los relieves de la tierra y del alma hasta las arenas de las playas desiertas, sitio y lugar que le permitían escuchar los rumores del espacio, aún envueltos en los paisajes de la trashumancia. Impronta de la ciudad que nace, construida a través de originales palabras que codificarán

¹⁰ Ignacio González Tascón e Isabel Velázquez Soriano, *Ingeniería romana en Hispania. Historia y técnicas constructivas*, Fundación Juanelo Turriano, 2005, pág. 285.

la arquitectura como tratado espacial de la nueva morada; tratado que ha de discurrir en acorde armonía con los tiempos del verbo —pasado, presente y futuro—, que se constituirán como tiempos fundamentales del discurso de la arquitectura a través de la memoria, la materia y la mirada.

Recinto para vivir en plenitud, lugar para el recuerdo y capacidad para imaginar el proyecto donde albergar el hábitat futuro. Asombra pensar que se iniciara así el inventario espacial de la desconocida y protectora morada del hombre, en el exilio de donde emerge su propia naturaleza. ¿Cómo levantar el lugar donde sobrevivir al destierro y descubrir el horizonte de los signos de la muerte?

Desde el «blocao» a la «cabaña», se abre ese inventario espacial que relatan las geometrías imaginarias relacionadas con las conquistas y pérdidas del «habitar poético sobre la tierra», que anhelara con tanta nostalgia Hölderlin, de la pluralidad de significados del tiempo evocados por la ruina, de las palabras justas para formalizar los recintos de un mundo originario, atendiendo a la prioridad de las relaciones de los hombres con las cosas¹¹.

La ciudad y su arquitectura, entendida esta como fábula del tiempo, como materia trascendida que queda reflejada en los símbolos fugitivos del arte, tratado de geometrías imaginarias, libro de la sabiduría de la mirada descrito por los caminos y estepas que conducen a Enoc. En su discurso quedará patente el protagonismo que caracteriza a los

¹¹ El proyecto de la arquitectura refleja la «diferencia de naturaleza» entre memoria y percepción de la que habla Bergson. La percepción, en arquitectura, es respuesta de un presente: Enoc edificando la cabaña; el recuerdo siempre nos devuelve al pasado: Caín en la soledad del blocao. El recuerdo lleva implícitas múltiples miradas y la «percepción sólo se explica en virtud de los recuerdos que suscita».

espacios de la ciudad y, cuando en su redacción se conjuguen los verbos de la acción, la arquitectura manifestará sus experiencias de re-presentación en las formas intemporales del construir, lenguaje, al fin.

El lenguaje es, en expresiva metáfora arquitectónica, como recientemente recordaba Carlos Fuentes, «cimiento de la cultura, puerta de la experiencia, techo del mundo, azotea de la imaginación, recámara de amor y, sobre todo, ventana abierta al aire de la duda, la incertidumbre y el cuestionamiento»¹². «Ventana abierta al aire de la duda» desde donde poder narrar esa «fábula del tiempo» que resulta ser el lenguaje de la arquitectura. Ya Vitrubio se atrevía a señalar que la arquitectura y el lenguaje responden a un mismo período en la evolución del ser humano; y para M. Heidegger, el hogar del pensamiento es el lenguaje, en esencia, «el aprender a morar a través del uso del lenguaje»¹³.



El constructor del poblado neolítico, después de perfeccionar los instrumentos realizados en piedra, descubre en ese material el medio idóneo para construir los lugares donde poder habitar. La piedra es palabra ligada a los orígenes remotos de la transición al Neolítico como un material más que idóneo para edificar los recintos del hábitat primitivo. Los primeros poblados concebidos como centro de almacenamiento de los alimentos cultivados son construcciones realizadas con fragmentos de las propias rocas que, poste-

¹² Carlos Fuentes, *Babelia*, en *El País*, 23-IV-2005, págs. 10-11.

¹³ Citado por F. Neumeyer en «Regreso al humanismo en la Arquitectura», *RA (Revista de Arquitectura)* de la E. T. S. de la Universidad de Navarra), núm. 6, junio, 2004, pág. 3.

riormente, serán transformados en lugares de asentamiento y supervivencia, frente a las inclemencias de la naturaleza, de manera que podremos aceptar que el espacio construido del hábitat del hombre surge en la penumbra de los tiempos como un rasgo imaginativo de su inteligencia, como un pacto entre la necesidad de cobijo y el anhelo de aquellas gentes de la comarca que nunca regresaron de hacer elocuente la memoria. Así, el menhir se alza en piedra como la materia más adecuada para perpetuarse en símbolo, para restablecer la memoria de aquello que acontecía como historia.

La palabra *menhir* reproduce en piedra la memoria sentimental de la comarca; la lineal silueta del menhir girando a su alrededor surgirá para interpretar el acontecer de las luces del día, las sombras de la noche o los resplandores y eclipses de los astros a la salida del tabulario pétreo, y junto a la sombra del menhir, de nuevo, aparece la palabra *piedra*, ahora en la trayectoria del laberinto. Muros que invitan a deambular por el camino y descubrir el hallazgo del lugar donde pueda encontrar cobijo el mito de tiempos pretéritos.

Despegado del plano horizontal, el laberinto se eleva como arquitectura de zigurats, observatorio pétreo para analizar el deambular misterioso y secreto de los astros. De nuevo, surge la palabra *piedra* para la construcción del muro-defensa. La muralla, murallas medievales jalonadas de castillos, herméticos hipogeos, donde se comparte amor, vida y muerte. Mucho antes se levantó lo que fuera el «muro blanco» que rodeará Menfis, junto al delta sagrado y agrícola de los faraones funerarios para enterrar, en arquitecturas de sólida arenisca, las postreras miradas del ensueño terrenal.

Con el paso del tiempo, cuando la piedra o la arcilla se asoman a los recintos donde ha de morar el aura de los dio-

ses, se immortaliza sobre el pequeño promontorio de Atenas todo el discurso de la clasicidad, discurso de arquitectura que nos muestra en piedra pentélica cómo ha de ser la morada de Apolo, Zeus o Júpiter: una arquitectura unitaria en el uso del material, de fácil manejo en su construcción, en equilibrio con la naturaleza que la rodea y limitada en escala. Pericles pudo dictar la norma, conocedor de que el canon desde la ciudad supera la geometría; el artífice helénico sabe bien que la materia se transforma en perfiles de fonemas. Desde la plataforma ateniense donde conviven los dioses, se dibuja el verdadero mapa del universo que es el nacimiento de la ciudad: una «biblioteca tallada» que brilla sin fin durante el día y la noche.

La arquitectura en piedra, cuando llega a los valles románicos, comienza a transformarse en una relación de imágenes, retablos policromados, bóvedas toradas, espadañas de setenta campanas, monasterios que cubren las nieves altas, muros donde poder describir las primeras tensiones místicas, la palabra que enardece los quereres del alma.

La experiencia reflexiva del artesano medieval consolida la sutil geometría del Gótico, la relación del hombre con un nuevo mundo de inteligentes artefactos, bosque de esbeltos pilares, sonetos pétreos contruidos en la tregua del crepúsculo donde ha de surgir el relato espacial de la máquina gótica. Catedrales que acogen al Dios único del poder y la gloria. Escenarios de la transfiguración de la traza de piedra en estereometría poética. Sobre sus texturas, sedes para las palabras del drama, la sátira, la poesía, la liturgia, el teatro, los poderes del déspota, la mirada complaciente del mecenas y los lamentos en los «muros del sur», epitafios y estelas de los implorantes desnudos, de los desheredados fugitivos en el preludio de su partida final como materia redimida.

Piedra, palabra siempre presente en el deambular por los itinerarios de realidades construidas. Piedra, materia solidaria para narrar los tiempos monumentales de la historia, donde lo arquitectónico se hace ciudad, fábula del tiempo.

Palabra junto a la materia, que modela el espacio arquitectónico como vínculo con el tiempo biográfico del hombre, con sus ritmos imaginativos o ilusorios; guía para el constructor de los orígenes que, fugitivo por la naturaleza, miraba con la sensibilidad del poeta, dimensionaba sus lugares con la equidad del agrimensor y edificaba según los reflejos de los materiales, precavido de que tal armonía no debía desaparecer porque su destrucción, como su ruina, transforma el espacio en desterrado del tiempo.

La arquitectura, desde aquellos lejanos tiempos aquí rememorados, no debe olvidarse de su relación con los verbos de acción, de recuperar la armonía con la materia, el orden del árbol, la luz que ilumina los valles del lugar y la mirada como memoria que restituye los signos invisibles del tiempo.

III

APUNTES DE LA MEMORIA DEL TESTIGO

Los extraños vientos de lo nuevo.

WALTER BENJAMIN

Transcriben las crónicas que, observando el constructor Cayo Julio Lácer la obra concluida en la acodalada geografía de Alcántara —*al cantara*, 'el puente'—, del singular puente de Augusta Emérita, mandó grabar una enigmática leyenda que dice así: *Ars ubi materia vincitur ipsa sua*¹⁴, que la fina sensibilidad filológica del académico Emilio Lledó traduce en bella sentencia: «El arte, donde la materia es vencida por sí misma.»

Metáfora del artista como constructor de máquinas que puebla el mundo de objetos imaginados; algo más: este artificio representaba la materia recuperada del reducido dualismo materia-espíritu. Las palabras *materia* y *forma*, y su interrelación y dependencia, rebasaban en este ingenio los encantadores límites de la «inspiración creadora» y se abrían, desde esta reflexión, a ser entendidas como procesos superadores del subjetivismo y del mecanicismo, tan ligados a los creadores de estos ingenios. Por aquellos años, el senti-

¹⁴ Recogida por Ignacio González Tascón e Isabel Velázquez Soriano, ob. cit., pág. 258.

do de esta inscripción a la que aludo, me permitía entender que la arquitectura es un saber y un hacer entre naturaleza, técnica y arte.

Las crónicas que encierran la memoria del testigo se decantan habitando el fragmento, y su proclama requiere el manifiesto del poeta («la libertad a través de la belleza natural»)¹⁵, y lo hacen por medio de la palabra, la palabra como algo más que un documento o testamento de oficios, la palabra como estructura simbólica que interroga a su tiempo. «¿Por qué está mudo el genio del lugar?» Tal vez, porque la mirada del testigo contempla con nostalgia el «triste esplendor de la promesa desvanecida»¹⁶.

Soy consciente, señoras y señores académicos, de haber percibido la fragancia de una época de transiciones, invadida por un lenguaje de formas inéditas, de discursos superpuestos, de esfuerzos por encontrar la luz y discernir las veladuras de aquellos paisajes donde la razón y el progreso se postulaban como la plegaria indiscutible para formalizar la síntesis velada de la ciudad moderna.

Testigo, en definitiva, de aquel «nuevo orden tecnológico» que ofrecía modernidad y racionalidad junto a los valores característicos de la segunda naturaleza de matriz técnica, sin olvidar que, durante todo el siglo xx, hemos asistido a una velada manifestación del sentir romántico de la obra de «arte total», de los nuevos medios de producción y reproducción materiales, de los postulados estéticos y éticos que imaginaban la transformación de la realidad industrial y el progreso en la relación del hombre y la sociedad.

El tiempo demorado de tal transición me ha permitido ser testigo y contemplar el devenir de los fenómenos de la

¹⁵ Referencia al texto de Schiller.

¹⁶ Referencia a Cyril Connolly.

arquitectura y de la ciudad en los albores del siglo en que vivimos, llena de transparencias intrascendentes, agobiada por volúmenes de dudosa geometría que manifiestan la fragilidad de sus texturas y que, con prematura vejez, se desvanecen en la transitoriedad de sus imágenes. *Velocidad y producción*, dos palabras que, en menos de un siglo, se han transformado en los apasionados dogmas de la nueva condición metropolitana: ayer, aspiración utópica de consagrarse como «sinfonía de la gran ciudad»; hoy, palabras esenciales de forzada síntesis para definir el alfabeto que proponía la *razón técnica* entre el mundo clásico-industrial y las demandas del hombre contemporáneo.

Las palabras que en este noble recinto les dirijo son, tal vez, la voz crítica y apasionada del testigo, el inventario de espacios y lugares que relaciona el bagaje de nuestras pérdidas con los anhelos de nuestras ilusiones, utópicas en los múltiples rituales de tantas permutaciones físicas y simbólicas, como hemos podido contemplar en ese archipiélago heterogéneo y complejo que ha significado el proyecto que denominamos «ciudad moderna»¹⁷.

No les oculto, señoras y señores académicos, que el lector adolescente de aquellos textos que narraban la historia del «mito urbano ilustrado», bajo los efluvios del logos

¹⁷ El arquitecto, en la acepción más amplia de la palabra y en el papel asignado por el Movimiento Moderno en Arquitectura (MMA), interviene en el proceso del proyecto moderno de la ciudad como un configurador de símbolos, a modo de orfebre que se recrea en los valores ilusorios. El nuevo arquitecto burgués, en el mundo de la producción y reproducción del espacio, apenas puede mitigar el «yo hegemónico» en todo el proceso del proyecto; el poder del yo hegemónico, como pensaba Schopenhauer, ya no se cumple más que en un universo de sombras; no debe extrañar, por tanto, ese aroma de «arquitecturas de quimeras» que desprenden tantos proyectos de la modernidad.

industrial y la razón técnica, sufrió decepción y cansancio debido a algunos acontecimientos acaecidos en las proximidades del drama de la Segunda Guerra Mundial, al poder comprobar cómo se acentuaba la ausencia de una «nueva iluminación» para las renovadas avenidas urbanas que aún desprendían «olor a gas», perfume que con tanta verosimilitud ilustró en sus cuadros el pintor G. Grosz en el Berlín de 1930¹⁸.

De la combativa literatura de la nueva espacialidad, de las hipótesis revolucionarias de la «racionalidad aplicada», surgían aquellas esquemáticas paráfrasis, como «menos es más», que acuñaba el reduccionismo calvinista de un Mies van der Rohe; «el ornamento es crimen», texto cargado de la moral cartesiana que reclamaban los escritos de Adolf Loos; la ciudad sería una máquina para habitar, según el credo de Le Corbusier. Convencidos aquellos pioneros europeos de la alianza indiscriminada del binomio *forma-función* como expresión unívoca de la transformación de la materia, el arquitecto de las vanguardias tratará de diversificar sus proyectos para que hagan patente la reforma social a través de la creación artística¹⁹.

¹⁸ Esta época soportó la crisis de la violencia y la locura, sus manifestos aspiraban a formalizar en la realidad las imágenes de una utopía igualitaria, aparentemente generosa, y una arquitectura tangente con los lenguajes del mundo del arte que se manifestaron con mayor lucidez. Abstracción y Cubismo pronto se fueron asimilando en los valores formales del racionalismo y sus conquistas del confort espacial, asimilación que permitió al capitalismo industrial controlar la producción del espacio urbano.

¹⁹ El dibujo de los arquitectos y maestros constructores en la ideología de la arquitectura moderna del siglo xx refleja, con elocuente nitidez, esa lucha entre la razón científico-técnica y la razón pragmática del progreso industrial capitalista. Un breve y esquemático enunciado de sus croquis y propuestas así lo evidencia: el mito de la naturaleza como

Mediado el siglo xx, el debate cultural arquitectónico y urbanístico del racionalismo tecnológico, entendido casi como un hermetismo secularizado, llegaba a vislumbrar que el «modelo cerrado» de construir la ciudad mediante la zonificación de usos había sufrido una fractura elocuente, motivada por el poder colonizador de la razón instrumental contemporánea, que anunciaba un campo inusitado al posibilismo «de la espuria racionalidad tecnocrática» (T. Maldonado).

El planeamiento de la ciudad y su arquitectura en el contexto avanzado de la ideología tecnocrática serán desplazados por el nuevo «paradigma de la incertidumbre», que, sin duda, desencadenará un visible cambio en la evolución y finalidades del proyecto sobre la ciudad. El «proyecto arquitectónico», ya se tratara éste de edificios, objetos y productos, según fuere concebido su diseño, tendría que aceptar su falta de vigencia y los efectos de su obsolescencia, y optar por ofrecer un nuevo modelo bajo el ambi-

modelo tan próximo al *Art Nouveau*; el sueño de la arquitectura como el sueño en la casa (F. Lloyd Wright); la naturaleza solidaria con la arquitectura como el sueño de libertad (H. Häring y A. Aalto); la pureza utópica, tan arraigada en los arquitectos expresionistas (Bruno Taut y J. Utzon); perspectivas premonitorias de lo que sería la ciudad industrial (T. Garnier y Antonio Sant'Elia); la secesión vienesa o el mundo del diseño total (Otto Wagner); el constructivismo ruso en el entorno de esa dialéctica gráfica entre el canon neoclásico y los códigos mecanicistas que tanto influirían en las imágenes de la arquitectura posmoderna; sin olvidar la pasión por la racionalidad de la Escuela de la Bauhaus («Casa de la construcción»), W. Gropius o Le Corbusier; la fascinación por la tecnología en las megaestructuras de la ingeniería (B. Fuller, los metabolistas...); la nueva autonomía entre vanguardia y tradición ya mediado el siglo xx (L. Kahn), etc. Todos ellos son testimonios vivos de una lucha imaginativa, acariciada por la belleza de la prueba, que intentaba poner en práctica, denodadamente, el axioma de la época de que la reforma social debe ser realizada por la creación artística.

guo epígrafe empresarial de «proyecto de servicios». El proyecto de la arquitectura, como mito hermético de la tecnoutopía, hubo de abandonar la anhelada pulcritud del funcionalismo y sobrevivir en los archipiélagos de la hiperproducción de objetos *kitsch* de la mercadotecnia de servicios, pero haciendo que las percepciones del espacio y del tiempo fueran cada vez más próximas e integradas en las nuevas «comunidades-islas» que surgían en las periferias metropolitanas²⁰.



Esta alteración del apacible binomio *forma-función* resultaba difícil de explicar, aun aceptando la soterrada riqueza polisémica de la pasión humana, pero era evidente que ese bastión de deseos y fantasías invadía la escena del proyecto de la arquitectura sobre la ciudad y, en consecuencia, de la ideología moderna de la racionalidad. En esas décadas de finales del siglo xx, aparecían los esbozos de los primeros proyectos de espacios colonizados por la calidad de lo efímero y la cualidad del desencanto, «una máquina —en rotunda sentencia de Rem Koolhaas— de fabricar fantasía a través de lo onírico o extravagante». El proyecto del arquitecto tendría que asumir que sus propuestas se configuraban en otro contexto: de una «retórica de la forma» se trabajaba ya en una «retórica de la imagen», «onírica o extravagante», que, en determinados edificios y conjuntos urbanísticos, se reduciría a invocaciones a preliminares aforismos de la forma, en la cibercultura

²⁰ Este cambio nos anunciaba un elocuente giro estético, el salto de una técnica a otra tecnología: cada vez más, seríamos seres técnicos, deambulando por un bosque de imágenes y objetos, pero conscientes de la ausencia de una verdadera cultura de la imagen.

arquitectónica del espacio en el ámbito de la ciudad, como si se tratara de obras de la nueva narrativa de ficción, proceso que, como se sabe, estriba en crear espacios en los que el tiempo fluya de manera acelerada. En esos edificios y conjuntos sobrevuelan las imágenes de un idealismo inaugural, una «esperanza proyectual» acrítica o los rescoldos de la visión desintegrada del espacio que aún perduran sobre la ciudad, junto al narcisismo exacerbado que puebla esos parajes de penumbra y ensueño por donde discurre la razón instrumental de nuestro tiempo.

Cuánto esfuerzo banal por enriquecer el pensamiento que edifica la ciudad desde esta cultura arquitectónica, y qué lejos estos recintos de la visión renacentista de un Alberti que entendía la ciudad como la «extraversión perceptiva» del paisaje de la arquitectura, transferida hoy a la proliferación barroca de la familia de objetos que acontece en la metrópoli contemporánea, y que cobra en el discurso que ofrece la posciudad el aspecto de un mágico ritual polisémico, un caleidoscopio virtual que coloniza necesidades y aspiraciones cotidianas y que supera todo requerimiento funcional para convertirse en una metamercancía, festín para el imaginario del consenso cotidiano²¹.

²¹ Resulta oportuno señalar cómo la «pared cristal», material tan recurrente en la arquitectura de la ciudad de finales del siglo xx y principios del siglo xxi, se aproxima tanto al espejo del Barroco que se convierte en «símbolo del desengaño». La estética barroca aborda, en su búsqueda hacia lo nuevo, una «deformación» de la forma, una adición de recursos formales que permiten la no imitación de la naturaleza, intentando superarla. El culteranismo formal de la arquitectura en la posciudad persigue la expresión de la emblemática tecnología y la manifestación adulterada de sus formas, que, en ocasiones, ocultan sus contenidos intrínsecos o se alejan de ellos; de ahí el recurso a la metáfora publicitaria, a la marca registrada, al prestigio innovador..., con el que

Después de un siglo de tenaz persistencia en administrar la razón técnica, podemos advertir cómo el problema de la cultura tecnológica presenta, en muchas de sus variables, una simplificación elocuente, al pretender ordenar el mercado del sentido con patrones idénticos a los que se utilizan para organizar nuestro entorno físico. Durante varias décadas del siglo precedente, fueron muchos los intentos de integrar confort vital y democracia, como un implemento en la estructura física de la ciudad, no valorándose con precisión que el paradigma histórico de la polis reclama un modelo de participación, donde la acción origina y formaliza los espacios y lugares de su evolución. La retórica de la forma arquitectónica, advierten los sociólogos urbanos, se convierte en retórica en el proyecto del experto y del político, de manera que el proyecto de la ciudad se planifica en estructuras de manipulación, «el diálogo se eleva, en cambio, sobre la lógica abierta, y llena de sentido a la retórica que no es formal y que sabe unir el sentimiento y la razón»²².

Hemos sido testigos de cómo el discurso de los valores dominantes en la construcción de la posciudad obliga a entender el proyecto de estructurar lo urbano dentro de «una cultura de fragmentación sin fin, de dislocación y simulación» (Anthony Eliot), a sustituir la ciencia por la tecnología, las humanidades por la especialización, a contemplar cómo la sabiduría es colonizada por la información y, también, a soportar la banalidad arquitectónica de tantos «proyectos mesiánicos» para una ciudad, la de nuestros días, que acumula en sus edificios desproporción, efectos de

operan arquitectos, ingenieros y diseñadores en el negocio del universo de la fantasía, tan ligados a los lenguajes expresionistas del mundo de la ciencia ficción.

²² J. L. Ramírez, «La construcción de la ciudad como lógica y como retórica», *Astrágalo*, núm. 12, septiembre, 1999, pág. 6.

poder y clase y, sobre todo, espacios y lugares manifiestamente destinados a la apología del derroche. La historia ya sedimentada, ampliamente descrita, nos permite hoy el encuentro narrado con los naufragios del origen y poder observar cómo la arquitectura se ha convertido en un proceso de comunicación semántica.



Ya nos anunciaba Platón que el «lugar y su lógica» son como un sueño; de hecho, nunca sabremos bien qué se llegó a denominar con las palabras «ciudad moderna». Naufragos de los orígenes de tan decisiva aventura, entre otros, la razón ideal y ciertos apartados del empirismo intentaron dulcificar nuestros anhelos ciudadanos de convivencia pública con un ordenamiento planificador de la ciudad en rígidas geometrías, que aspiraban a una expresividad metasimbólica de lo urbano, a la construcción de una arquitectura que no siempre estuvo atenta al vínculo con la ciencia, a las contingencias de su tiempo²³.

Organizar los fragmentos de la ciudad industrial, creando una valoración estética, y no sólo discursiva, fue actividad de algunos arquitectos de la vanguardia, enlazando

²³ La traza planificatoria de los romanos nos legó evidencia material de cómo la planificación física total representó una forma de dominación. Resulta paradigmático comprobar cómo el canon geométrico de la ciudad, al cual estuvo tan ligado el funcionalismo arquitectónico, nos proporcionó múltiples ejemplos de esos trazados de dominio durante el siglo xx, junto a algunas conquistas positivas, como el confort y su adecuación a los desarrollos científico-técnicos, sin olvidar, como ya se ha señalado, que en la ideología del Movimiento Moderno en Arquitectura (MMA) del siglo xx siempre han primado los resultados visibles de la forma frente a la actividad autocreadora de la sociedad.

con una prolongada meditación poética en torno a la «planta libre», tan próxima a las poéticas del verso libre. La «planta libre» y la «ciudad abierta» debían entenderse como un instrumento capaz de ordenar y construir el nuevo espacio de la arquitectura, una vez superados los rígidos códigos de los estilos precedentes. Las geometrías normativas encargadas de llevar a cabo tan audaz conquista espacial del proceso de modernización se enfrentaban con el axioma urbano esencial, según el cual, la ciudad asume y recoge la estructura temporal de la experiencia humana; esta propuesta en la planificación de la forma urbana, en función de los grupos sociales y la personalidad individual, que debía recoger la ciudad moderna no pudo o no supo asimilar los rasgos de una ética comunitaria diferente de la propia de los puritanos y primeros capitalistas del pasado, como con tanta lucidez nos mostró Max Weber.

Fueron confusas, cuando no alteradas, las relaciones entre espacio y lugar, y no fue muy preciso el equilibrio entre la filosofía de la nueva ciudad y su historia. Pero es bien cierto que en la moral que llevaba implícita el trabajo de los «maestros constructores» de la ciudad moderna hay una delicada complacencia emocional, de claridad racional, de disciplina en el trabajo, valores, sin duda, contrapuestos al lucro que animaba y anima a los «constructores de la ciudad». Crearon una *maniera* que transformaron en estilo²⁴ para cambiar la sociedad, formalizaron un lenguaje como estilo, frente a un lenguaje como expresión forma-

²⁴ *Maniera* es aquella imitación de la naturaleza capaz de decir algo de carácter personal. *Estilo* es una categoría que es capaz de transmitir un mundo, introducirlo en una sociedad y cambiarla. Una cosa tiene estilo cuando es capaz de transmitir como objeto una determinada expresión, una comunión espiritual en la forma.

lista, con lo que degeneró, en parte, el discurrir tergiversado de las vanguardias, al transformar la obra de arte o el edificio y otorgarles un «valor fetichista», frente al «valor mágico» que encierra la obra de arte.



Es bien notorio que la ciudad moderna, como escenario-símbolo del hábitat industrial, abolió, con escaso recato, la palabra tradición, contenido de tanta riqueza cultural que precede a la ciudad renovada, ya que la polis hereda siempre la experiencia de ser *civitas*. Así, la concepción humanista de la ciudad proyectaba y construía sus espacios desde los esquemas y normas del *clasicismo* y del sentir *romántico*, que aún prevalecían; de ahí esa complacencia emocional en la composición arquitectónica, al recoger en su diseño los valores espaciales de la ciudad burguesa, junto a la crítica social sobre los nuevos espacios que debería albergar la ciudad industrial, acentuándose en ese contexto el protagonismo del artificio mecánico, que se iba a convertir en un modelo que ordena todos los procesos de la existencia. Esos dos factores, crítica social y autonomía de la máquina, comenzaban a fragmentar la existencia de la apacible y uniforme espacialidad burguesa heredada y a hacer manifiesta esa fractura, poblando el paisaje urbano de homogéneos conjuntos y edificios, elocuentes objetos tecnocráticos y productos de la autonomía de la ciencia de la tecnología.

A la ciudad del *estilo internacional*, como se denominarían las diferentes constelaciones urbanas de la Revolución industrial, le habían precedido las ideas de la totalidad derivadas de la Ilustración, planteando los esquemas de una traza puritana para la planificación de la ciudad como lugar donde dominara la virtud, la *ciudad* como *virtud* en el relato social de la época en el siglo XVIII.

El siglo XIX no llegó a consolidar de manera coherente el diferenciado y heterogéneo tejido de lo urbano en la convulsión que habían producido los métodos de la revolución maquinista, y la ciudad recorrería diferentes denominaciones de acuerdo con los procesos y tiempos de la colonización industrial. La ciudad sería el lugar propicio donde cohabitan todos los vicios posibles que trae consigo semejante revolución; la ciudad como agente creador de cultura; los lugares urbanos llegarían a ser, para un filósofo como Fichte, *modelos de la comunidad ética*. La ciudad, en las ideas del siglo XIX, responde a los postulados de turbulencia intelectual que tratan, en última instancia, de superar el miedo al «dios dinero», a los terrores de la lucha por sobrevivir juntos en las nuevas áreas de la zonificación urbana y, sobre todo, a su aparato ideológico, el «racionalismo *mecanicista*», intentando refugiarse en un culto a la naturaleza, en un retorno mecanizado hacia la sociedad agraria.

Si el acento platónico que caracterizó al Movimiento Moderno en Arquitectura (MMA) quedaba patente en la utopía totalitaria del pensamiento urbano, en nombre del idealismo de la máquina, la ciudad que describe Aristóteles pertenece a la comunidad; y en esa búsqueda de la ciudad nueva, cómo no integrar cultura urbana y comunidad rural, ya que de tal síntesis debería surgir la futura ciudad socialista de los utopistas libertarios. Los rebeldes monólogos de F. W. Nietzsche empujarían a pensadores como O. Spengler a formular emocionales axiomas de una ciudad que pudiera formalizarse en una topografía «más allá del bien y del mal», idílico territorio donde florecen los valores neoarcaizantes, que crean un entorno en el que un poeta como M. R. Rilke se sentiría asfixiado por el sentimiento de culpa que generaba la ciudad nueva.

La atractiva apariencia que destila la ciudad del *estilo internacional* del siglo XX, tan premonitoria de la contem-

poránea mirada metropolitana, contrasta la ciudad que es con la urbe que debería ser, y englobará en su espacialidad atópica los espacios de una arquitectura sacralizada donde habitan, *sin lugar*, las muchedumbres solitarias del desarraigo y el espectro innominado del hombre moderno. La colonización técnica llevada a cabo por el idealismo maquinista aún está presente en nuestro tiempo, tal como señaló con intuición preclara M. Heidegger: «La naturaleza objetivada, la cultura explotada como un negocio, la política convertida en una técnica, y los ideales prefabricados»²⁵.

El proyecto de la ciudad del siglo xx despilfarró demasiado tiempo en la acción agresiva hacia la ciudad pequeño-burguesa, incapaz ésta de acoger y hacerse solidaria de la cultura que anunciaba la nueva sociedad industrial, sin darse cuenta de que los postulados de la creciente mecanización, desarraigo y espectáculo eran algo consustancial a la ciudad moderna, y que la legitimación de la ciudad resulta difícil de entender sólo a través de la leyenda de su arquitectura, la fascinación por su historia social o sus retos económicos, sin aceptar que su morfología evolutiva entiende la ciudad como intercambio de *contenidos* en permanente fluir de *nuevos usos*. Semejante dialéctica permite contemplar la palabra ciudad como memoria mineral trascendida en el tiempo que se confabula en espacios de «indefinidos futuros», herencia que se presenta, hoy, como un simulacro descarnado del añorado sueño de la Ilustración. La ciudad, que preconizaba la formalización del proceso de la Revolución industrial, se iba convirtiendo, poco a poco, en árida geometría de arquitectura metropolitana y

²⁵ Citado por P. Cerezo Galán, «El claro del mundo: del logos al mito», en *Nuevo romanticismo: la actualidad del mito*, Cuadernos de seminario público, I, Madrid, Fundación Juan March, 1997, pág. 41.

en la representación utópica de un orden racional del mundo, para que la sombra del viejo ciudadano cruzara sus múltiples cañadas de asfalto.

Al redactar estos apuntes dispares de la memoria del testigo, señoras y señores académicos, no puedo dejar de preguntarme, al igual que aquellos visionarios del Romanticismo, confusos entre la fascinación de los signos y el temor de sus símbolos, por dónde se diluye el acontecer cultural de la metrópoli contemporánea y si el hombre es realmente el sujeto o el objeto de la ciudad moderna. Su fascinación, como su desmesura, me permite contemplarla como lo que es, una crónica de la ciudad que no ha sido posible, un signo del decurso histórico, y todo signo, como nos recuerda L. Wittgenstein, nos manifiesta su propio pasado; los signos de la ciudad que aún compartimos suscitan en nosotros expectativas difuminadas, cuando no esperanzas bajo la hiedra. B. Brecht lo precisó con mayor rigor: «Pero la nube sólo floreció un instante; cuando volví a mirar, ya se había hecho viento.»

IV

ESBOZOS DESDE LA MIRADA DE SUPERVIVIENTE

A los pies del tiempo, Babilonia espera la resurrección.

(ABD AL-WAHAB AL-BAYATI)

Habitar el fragmento parece responder a un estado de ánimo que se desarrolla después del ocaso de la derrota, quizás para apaciguar la angustia del superviviente y otorgarle un reducto de racionalidad. El superviviente en la posciudad se convierte en un extraño acogido a una precaria modernidad espacial, donde se consagran los modelos artístico-burocráticos de aleatorias arquitecturas envueltas en un nihilismo complaciente. Ya no espera una patria apacible, su infancia quedó emparentada con los efluvios de un positivismo tecnocrático, y los lugares por los que discurre su madurez se han transformado en metáforas digitales, un lenguaje que se manifiesta más importante que el hombre que habla, un lenguaje que reproduce con frescura cuanto invoca desde la máquina, en definitiva, un lenguaje más propio del intérprete que del creador.

Metáforas digitales y metonimias urbanas en permanente sentido figurado, en continua metamorfosis, que transforman los límites imprecisos de lo que fue ciudad en redes, esa inteligencia colectiva que permite acercarse a las geografías del ciberespacio y donde un proyecto vital sólo pue-

de intentarse navegando por el apretado archipiélago de fragmentos cuya naturaleza icónica está concebida para crear imágenes datadas con tiempos de fugacidad concreta.

El medio ambiente ya no se construye con la aritmética del canon humano, el edificio que jalona la gran ciudad lleva en su diseño la voluntad de deformación expresiva, a veces, caricaturesca, junto a una representación plástica próxima al modelo convenido del mercado formal. Nos enfrentamos a los interrogantes de las nuevas escalas, a la normativa de la sociedad metropolitana digital. En ese nuevo entorno habrá que cambiar, tal vez, nuestra percepción, posiblemente más que nuestras teorías, como con insistencia advertían en sus cuadros los pintores metafísicos de las vanguardias.

Nosotros que conocemos los signos
del alfabeto metafísico
sabemos que alegrías
y dolores
se esconden en el interior de un porche,
la esquina de una calle
o incluso en una habitación,
en la superficie de una mesa,
entre los costados de una caja.

(Giorgio de Chirico, 1919)

La advertencia se podía vislumbrar desde otros parámetros estéticos, después de la colonización racional de las formas de vida que planteaba la ciudad industrial. En la posciudad surge todo el componente barroco que lleva implícito la estética de la posmodernidad. Las vanguardias difuminaron, con elocuencia manifiesta, esa tensión característica del Barroco que enfrenta el *ser* con el *parecer* y a

*la que, en arquitectura, sólo cabe responder formalmente con el disimulo*²⁶.

La arquitectura, en la formalización y producción del espacio posturbano, asume el papel de ser una industria, en la que sus productos han sido desmaterializados de sus finalidades como principio organizador de la ciudad, en su sentido estético, ético y político, como bien puede comprobarse en los enfatizados escenarios de sus diseñadores, en sus espectaculares edificios-objeto, en los hiperespacios contemporáneos, ámbitos todos que proclaman la industria de la cultura, donde el arte se presenta como una técnica de producción y reproducción de las formas culturales. Esos grandes contenedores que, a veces, habitamos no dejan de ser profecías incipientes de una civilización colonizada por lo visual. Aquí y ahora en la ciudad-metrópoli nuestra percepción es nuestra razón de existir.

Ante la mirada del superviviente quedan pendientes algunos interrogantes:

¿Cómo será posible la convivencia en unas ciudades crecientemente únicas y progresivamente diversas? Metrópolis, las de nuestros días, que se han ido configurando, en el siglo precedente, entre el universal de la razón y el relativismo de las culturas que las precedieron.

Una mirada tan fundamentalmente ética como la que reclamaban las vanguardias artísticas, ¿cómo puede fundirse con la filosofía de la tolerancia que propugnan las palabras únicas y diversas, para formalizar el espacio futuro de la ciudad que nace?

¿Responden esos lugares al canon de representación del

²⁶ «Arte con que se oculta lo que se siente, se sospecha, se sabe o se hace», *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*.

mundo social y natural, fundamentado en unas normas inscritas en los postulados de libertad e igualdad?

¿Acaso no estamos cimentando las nuevas metrópolis en mapas de las diferencias desoladas?

Hemos sido testigos, y ustedes, señoras y señores académicos, con miradas más especializadas, del «giro lingüístico» de la filosofía contemporánea que tiene lugar en el siglo XIX y, de manera elocuente, en el XX. Tres tesis, como es sabido, abonan este desarrollo: el análisis del pensamiento ha de hacerse desde los lenguajes en los que se formula; el significado de la palabra tiene un carácter «holístico»²⁷; y, por último, el lenguaje crece y organiza mundos, de tal manera que no es posible llegar a la realidad si no es por medio del lenguaje.

Nos puede extrañar que sea la «arquitectura-imagen» la actividad edificatoria que construya la «ciudad-imagen». La ciudad, señalan los analistas urbanos, entendida como nuevo sistema de representación que precisa revisar el proyecto de lo «metropolitano-arquitectónico» a partir de los olvidos del siglo precedente, y optar por una actitud objetiva de re-pensar el presente que, si bien es cierto que carece de historia, está sedimentado en tupidas raíces que facilitan el diálogo necesario para discernir interrogantes tan concretos como los antes señalados, y otros que deben emerger sobre cuestiones que conciernen al *ser* del espacio y a su devenir como *lugar*.

Cómo interpretar la idea de lo *nuevo* en la segunda naturaleza tecnocientífica, discernir los problemas de la cantidad, nublados desde la crisis de los «ideales clásicos»;

²⁷ «Doctrina que propugna la concepción de cada realidad como un todo distinto de la suma de las partes que lo componen», *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)*.

de qué manera acotar la alteridad de la forma por el signo, la legitimación democrática de la polis que se desarrolla desde la ciudad-estado, ciudad-mercado a la metrópoli-corporación contemporánea; cómo afrontar los nuevos recintos para la vejez sostenida, el ocio y la contemplación; con qué formas, por último, materializar los proyectos para las demandas de un espacio «racional-metropolitano», frente al modelo consumista de ese «imaginario escenográfico» que instrumentaliza de modo tan sutil la acción democrática contemporánea²⁸.



Si contemplamos con cierta objetividad crítica los efectos de lo que podríamos entender hoy como la «rebelión» contra el fracaso de la arquitectura de la ciudad que propugnaba el Movimiento Moderno en Arquitectura (MMA), el panorama que ofrece la espacialidad urbana en los inicios del siglo XXI se aproxima bastante al de las múltiples manifestaciones artísticas de nuestros días. Esta modalidad ambiental, en la que se ve inscrita la imagen de sus arquitecturas, suscita melancolía o delirio, y concluye en sus múltiples revisiones con el recurso de la ironía. La espacialidad de la posciudad y las megaestructuras de sus edificios ofrecen un discurso sobre la ciudad que, a veces, parece

²⁸ Resulta significativo reseñar las operaciones urbanas de escala monumental que, en el ámbito de las Autonomías españolas, se están llevando a cabo en estos momentos —Ciudad de las Artes (Valencia), Ciudad de la Cultura (Santiago de Compostela), Fórum y edificios emblema de la burocracia telemática (Barcelona), nuevos museos, teatros y megacircunvalaciones urbanas (Madrid), recuperación de la ría industrial (Bilbao), por señalar las más difundidas— y cómo los crecimientos metropolitanos se dibujan bajo las leyes de un *ars combinatoria* mercantil.

encajar más con aquella máxima de la vanguardia del empirismo que señalaba sin pudor: «No utilice ideas, sino cosas.»

Superada la década de los 50 en el siglo pasado, podemos advertir cómo los factores del cambio tecnológico serán los protagonistas activos de la nueva morfología urbana, no llegando a esclarecer que, en sus orígenes, el cambio venía diseñado por los protagonistas de tales procesos —el capital y la información—, y cómo el poder de simulación de los medios de comunicación de masas, puesto al servicio del mercado, clausuraba los valores «demostrativos» del espacio arquitectónico que jalonaban con júbilo tardío la modernidad, para legitimar, más tarde, sólo los valores «mostrativos del signo» en el nebuloso epigrama de la incertidumbre; en los años 60, tan elocuente retórica removía en nuestra memoria mineral, apartados recuerdos que sentíamos clausurados, recabando, según testimonio del arquitecto Hans Hollein, «la necesidad de un hombre que pueda crear objetos materiales [...] con significado trascendente».

Junto a esa retórica tan ligada a los movimientos literarios, se acentuaba en los ámbitos de la crítica arquitectónica posmoderna una declarada posición contra el funcionalismo, prólogo avanzado de los presupuestos ideológicos del proceso deconstructivo en la era de la tecnociencia, agotando así los últimos decorados de la «utopía de la razón». Este proceso deconstructivo llevaba implícita la comercialización de las grandes áreas urbanas, ocupación intensiva del territorio, y una tecnificación generalizada del espacio, apoyadas, sin duda, por el cambio tecnológico que representaba la revolución del transporte y las tecnologías de lo virtual, y, también, por la organización del *nuevo modelo empresarial*, modelo encargado de llevar a cabo la gestión de los parámetros que rodean la metrópoli colonizada por

los radicales de la terna *producción, intercambio y consumo* (PIC).

De esta manera, el viejo modelo en el que operaba el proyecto arquitectónico para la ciudad en la ideología del Movimiento Moderno en Arquitectura (MMA) y su discurso unitotal del funcionalismo, quedaban dispersos en diversas escuelas feudales bajo las técnicas del proyecto que facilita la comunicación digital, donde las relaciones entre arquitectura y ciudad del modelo industrial quedan desvirtuadas y se anticipa una idea de ciudad fragmentaria y heterogénea, alejada por completo de una intención planificatoria y arquitectónica que pudiera atender a los nuevos requerimientos de la «metrópoli mestiza» del mundo globalizado²⁹.

La ciudad industrial, que se diluía aún en una arquitectura de pequeñas entregas, de temerosos apuntes, ante los grandes contenedores de la «racionalidad posmoderna» que surgían entre la ruina tecnológica y los espejos de la alta tecnología, estaba señalada de manera elocuente en las postrimerías del siglo xx: la evolución hacia esa «metrópoli mestiza» en un contexto geosocial globalizado; el protagonismo y control del proyecto urbano por parte del arquitecto comparte, de hecho, la liquidación respecto al «proyecto cerrado» de traza albertiana, pues las nuevas cartografías metropolitanas facilitan un diseño de variables abiertas que permitan desarrollar la tecnificación integral del espacio, junto a una mayor rapidez en los tiempos de producción del proyecto; en definitiva, la apertura hacia un modelo de *proyecto empresarial* abierto, con el fin de

²⁹ En la metrópoli mestiza, como ya se ha señalado, el oficio de arquitecto se ha convertido en una tarea de administración tecnológica de los hiperespacios de la megaciudad, del control burocrático de las formas, y el proceso constructivo, en un trabajo de comunicación semántica.



poder introducir variables a lo largo de todo el proceso de simulación proyectual y durante el tiempo que dure su producción-construcción³⁰.



Este «modelo empresarial» incipiente, estructurado en las décadas finales del siglo xx, surgía de los requerimientos de la razón instrumental contemporánea y de la nueva condición metropolitana que, insaciable en su apetito por la conquista del territorio, lleva implícita, en su acción invasora, una demanda de lo «indefinido e infinito». La metrópoli es, ante todo, fascinación por los fenómenos de la *velocidad* y de la *rapidez* y, una vez más, la forma metropolitana adquiere los signos de la *dispersión* y del *exceso*, fragmentación que las tipologías de la ciudad burguesa, o los estereotipos de la abstracción racionalista, no pueden soportar en los tejidos consolidados por la historia ni tampoco en la espacialidad rural que hace tiempo que ha desaparecido bajo los lazos de la autopista. Los nuevos escenarios del proyecto van a venir marcados por los valores de unas técnicas inducidas, como son *movilidad* y *tecnología*, *suministro* y *consumo*, *energía* e *información*, que reflejan en sus estructuras los signos de la expansión sin límites, junto a la hipertrofia del crecimiento urbano.

³⁰ Las características de la arquitectura, de los edificios que delimitan los espacios y recintos de la «metrópoli que va», su ordenamiento planificadorio, la tensión espacial que produce, la polisemia de sus geometrías, no ofrecen un valor arquitectónico concreto, sólo aspiran a una expresividad metasimbólica, son arquitecturas redactadas bajo el canon de la transitoriedad del espectáculo, no del vínculo con la técnica o la contingencia de su tiempo. «La arquitectura —ya lo percibió Adorno— no puede mostrar sus formas en la contradicción existente.»

La metrópoli, por lo heterogéneo de su propia estructura, requiere tipologías de autorregulación, no soporta la dispersión agresiva del tráfico motorizado, no admite el exceso de promiscuidad que generan los desperdicios y materiales reciclados, la degradada calidad espacio-temporal, la manifiesta violencia en la rutina de este acontecer urbano, en el que apatía, ironía, fanatismo o costumbre forman parte ya de los modos de comportamiento en los lugares de la metrópoli. Así, la «modernidad reciclada», bajo los excesos del desarrollo metropolitano, se convierte en un modelo de explotación del territorio, que agudiza la destrucción del medio natural y adultera las conquistas más significativas del progreso de la técnica, convirtiéndolas en pura mercancía de trueque.

Si el proyecto de la arquitectura para con la ciudad quedó hace tiempo acorralado en una serie de respuestas fuera del tiempo, los nuevos lugares de la metrópoli no han corrido mejor suerte con los programas de desarrollo, las políticas territoriales, los planes de ordenación y edificación regional, así como, su radicalización del tecnologismo. Todas estas acciones acumulan, junto al fracaso de sus formas, la impotencia de unas técnicas que, vaciadas de su verdadero sentido comunitario, operan como «mitos neutrales», como auténticos artefactos técnicos que deforman la realidad, separando cada vez más el espacio del tiempo. Carentes de emoción, su objetividad especializada se manifiesta en tantos lenguajes fragmentados y aleatorios que, dispersos por la ciudad, reproducen la confusión ambiental que ha de soportar el habitante de la metrópoli, acosado por tantos mensajes recibidos.

La ciudad industrial llegó a desarrollar su estatuto urbano mediante la re-urbanización de las desoladas periferias, con edificios cuyas imágenes arquitectónicas se apoyaban en los postulados de la transparencia escénica de las

paredes-cristal. El desarrollo de la metrópoli actual se configura como una cadena de hipogeos tecnológicos, diseñados como apriscos con rumor de arquitectura, donde alojar transitoriamente las familias de mercancías, el supremo objeto-fetiché de la mercadotecnia. Si la función como axioma transgresor de la arquitectura es el destino que habita en la morada de la forma, tendremos que advertir que, en la nueva condición metropolitana, existe un lenguaje para los espacios de la función y otro lenguaje para los signos de la representación. ¿Habrá que aceptar tal dualidad semántica como un principio arquitectónico para poder desarrollar con racionalidad el obsesivo proyecto del arquitecto sobre los efectos de la fachada?

Cada vez con mayor insistencia, se hace necesario recordar y aplicar el discurso de matriz tecnológica que la arquitectura y la ingeniería pueden aportar a la construcción física de la metrópoli, y poder vincular este discurso a aquel viejo aserto de las tres facultades kantianas —«razón pura, razón práctica y juicio»—, pues es cierto que el itinerario más razonable para edificar el gran *opus* metropolitano ha de verificarse a través de un cambio radical en la visión de la tecnología (G. Vattimo), ya que será la mirada racional de la tecnociencia la que hará posible equilibrar la tensión y el deseo de la vida con el acontecer de la poética de la ciudad que nace, antes de ser devorados los espacios originarios de su arquitectura por el tiempo y su razón instrumental.



Señoras y señores académicos, quizás se pueda llegar a intuir, por el carácter aseverativo y el tono de estas lineales consideraciones aquí reseñadas, una cierta franqueza moralizadora, producto de la visión desintegrada del espa-

cio de la ciudad y de la riqueza polisémica de su descomposición de la que he sido testigo. El cubismo me permitió abrir, como ya he señalado, las contraventanas a la nueva espacialidad, al diseño de los espacios abiertos, y a concebir la «planta libre» que recomendaba la mirada del pintor sobre la ciudad; la abstracción nos dejó dibujadas bellas páginas del minimalismo constructivo; y el surrealismo trató de amparar las frías y transparentes paredes de racionalismo con las huellas y signos del sentimiento. Luz, materia y espacio fueron valorados como lugares de la ciudad, como visiones pictóricas o escultóricas y, entendidos esos espacios desde el acontecer de la arquitectura y la ingeniería, como una *summa*, en definitiva, de actividades creativas de la ciudad imaginada. Tiempos, por tanto, de recintos estéticos, más que de conocimiento mediante el que comprobar los ritos, signos y símbolos que controlaban la función urbana.

La ciudad declina hacia poniente. Un crepúsculo unificador anuncia con precisión la pérdida en la capacidad para lo abstracto del último hombre industrial. Nada es real ni existe si no es canonizado por el «efecto pantalla» pero, pese a tan radical testamento que pretende clausurar la modernidad de las vanguardias, resulta difícil poder fundir los postulados democráticos conquistados con los principios de la economía del lucro que se consolida.

El ocaso de la ciudad industrial dejó sin derivar una serie de variables en el proyecto de la ciencia urbana y en la intervención que a la arquitectura y a las ingenierías de manera específica les corresponde como actividad edificatoria de la metrópoli contemporánea: ¿cómo indagar el «sentido del lugar» en los fértiles consorcios de las transacciones financieras para que pueda habitar con decencia la dignidad del hombre cibernético?, ¿de qué modo se plantea el proyecto de morada, si de manera tan eficaz triunfa la

«razón instrumental» de la mercadotecnia?, ¿cómo equilibrar una civilización que hunde sus raíces en un mundo de herramientas de miserias, aún adscritas al mundo agrario, junto al desarrollo desproporcionado de las familias de artefactos en la actual fase postindustrial y tecnocientífica?; la nueva condición metropolitana, ¿ha de seguir reproduciendo los valores del consumo, como única finalidad pragmática del entramado social, y el orden visual del simulacro, como modelo de su formalización espacial?; el arquitecto, artista digital que viene, ¿será tan intranquilizador, como supone Kas Oosterhuis, que «deberá atender al estilismo de las emociones, dar forma al flujo de datos y esculpir la información»?; o ¿será este deseo el que sustituya a la terna kantiana a la que antes aludíamos?

Podemos observar cómo el desarrollo material y formal de la metrópoli a finales del siglo xx en el entorno de los países industrializados nos permite indagar la ideología subyacente del proyecto «neoconservador» que construye y desarrolla los ingentes conglomerados metropolitanos de nuestras ciudades. Esta ideología integra o trata de compatibilizar la cultura del objeto técnico como incorporación de saberes fragmentados, democracia liberal y capitalismo tecnológico moderno, bajo los «ideales» recuperados de entender la ciudad como un objeto técnico, apoyados ahora en un soporte ideológico que responde a la hegemonía totalitaria de la razón instrumental de la técnica y en los valores morales del éxito económico, sin olvidar los poderosos «modelos de la empresa» contemporánea, que contempla la ciudad como una «máquina de tierra» (Descartes).

Este proyecto de nuevo formato que podríamos reseñar como «nihilismo espacial», aplicado al desarrollo de la gran ciudad, huye de cualquier presupuesto crítico y socialmente transformador del nuevo hábitat contemporáneo, motivado por las opciones de una técnica cada vez más poderoso-

sa, con mayor control totalitario; esas alternativas se alejan de los fines morales de la razón, de la pérdida de la conciencia, del límite que regula el arquetipo metropolitano, en cuanto modelo programador de contenidos y significación. Este «nihilismo espacial» no es que no construya la metrópoli, es que la ciudad resulta «in-munda», no tiene mundo, pero de alguna manera prepara el horizonte del futuro perfil de la metrópoli global.

El poder que alberga la razón instrumental de la técnica, no es necesario hacerlo explícito, opera bajo políticas de una economía de mercado tan radicalizada que renuncia de manera manifiesta al concepto de morada, y la cultura que desarrollan las comunicaciones posmodernas introduce los espacios de la arquitectura y la obra de la ingeniería en el museo, anulando el vigor de su poder crítico y su beligerancia ética en sumisos apartados sociológicos del sentir democrático neoliberal³¹. A la mirada del ciudadano le resulta difícil entender ese «nihilismo espacial» que invade los acontecimientos de la vida en los territorios de la metrópoli, de tal manera que la ciudad desaparece como lugar de la memoria, como tránsito para el diálogo, como recinto donde intercambiar la palabra subjetiva, como territorio de nuestra propia existencia. En su lugar, una arquitec-

³¹ Nos encontramos hoy con unas realidades de diferencias manifiestas con respecto a las de hace menos de sesenta años: el ideal estético de la máquina frente al ideal estético asumido por la mercancía; la ciudad espectáculo de la lógica cultural del capitalismo globalizado frente a la ciudad herramienta que protagonizó el funcionalismo; el sujeto, emancipado de los presupuestos modernos del sujeto alienado por el consumo, al llegar «el advenimiento de las comunicaciones posmodernas, crea nuevos modos de intercambio simbólico entre interlocutores ausentes, distantes espacial y temporalmente el uno del otro», Anthony Eliot, 1997.

tura virtual eleva sus muros, pantalla en plegaria y hallazgo del lugar y de la palabra. Símbolos, signos y emociones se dibujan en una realidad abstracta próxima y lejana que denominamos metrópoli, donde se albergan los «misterios» de la mercancía y el acto de vender como suprema liturgia del credo mercantil³², como el vuelo de una «mariposa en cenizas desatada» (Góngora).



Somos testigos, en la ciudad de la información, señoras y señores académicos, de un conjunto creciente de signos, de artefactos efímeros, historias fugaces y precipitadas memorias de la lógica narcisista del consumo en una compulsión neutralizadora, en una esquizofrenia mediática que escinde la propia subjetividad. Las imágenes que podemos contemplar en este conjunto de artefactos metropolitanos vienen referidas a los muros publicitarios, los contenedores industriales, las playas de aparcamientos, etc.; son los lugares y objetos que dibujan nuestra conciencia mediática y se prolongan en las colinas de desechos, esas anónimas esculturas, acrópolis de los productos de reciclaje, museos de diseño en el acontecer metropolitano. Un *museo biológico* aparece ante nuestra mirada, estratificado en áreas de diferentes servicios: supermercados, aeropuertos, terminales metropolitanas, macrocontenedores del consumo, comedores-granja, espacios sin lugar, acotados por fronteras de membranas osmóticas que proporcionan y

³² Con el término «industria de la conciencia», H. Enzensberger nos introduce en un territorio de condicionamientos donde se orientan, diseñan y fabrican los paradigmas obligatorios de la interpretación de la realidad y la orientación en esa misma realidad.

seleccionan información y energía. Son los espacios del *museo sin huella* que muestra la gran ciudad.

Recintos del tránsito, calles rodadas, avenidas, rondas, travesías, paseos, caminos, sendas..., el «tiempo-persona», consumido por las autovías del instante, apenas nos deja huella; la «pátina verde» de los días que consagraba las miradas de la historia de nuestra infancia, alamedas, alquerías, arcos, ejidos, plazas, sendas, estradas, son todos como piedras heridas de la cantera de Mauthausen, iluminadas por el brillo alternativo del tablero electrónico. Imágenes y palabras se alimentan equitativamente y se consumen en el acontecer de cada fulgor, como si todo suceder se inmolará en su presente, y tan aceleradas huellas nos hacen vivir y contemplar el espacio de la metrópoli como un sentir con imágenes. En la metrópoli de hoy, nuestras miradas divagan por las autopistas del edén telemático, despojadas del efecto taumatúrgico, dotadas de una función de atemporalidad. Percepción y memoria se encuentran invadidas por este *collage* de inmateriales que igualan toda referencia, y donde ninguna escena o figura logra ser protagonista del cuadro. Palabras de la arquitectura, palabras de la geografía, palabras de la ingeniería, en definitiva, palabras de la ciudad. Los ámbitos del museo gráfico que constituye la ciudad de la información vienen cualificados por ese *efecto pantalla* encargado de difuminar los límites de nuestra realidad sensible, entre el ensueño que nos presta la fruición estética y la descarnada realidad.

En la calle metropolitana, el nómada telemático intenta en su soledad encontrarse a sí mismo y, como en muchos pasajes de la narrativa contemporánea, lo intenta mediante la mirada y el contacto con su entorno, aunque sólo perciba los iconos de la realidad virtual, la imagen y su carga depredadora, esa imagen introducida en las estructuras que formalizan los artefactos del territorio artificial, imá-

genes extravagantes que aparecen como revelaciones en los enlaces e itinerarios de las autopistas y radiales, en los anuncios posventa de la moda ya caducada o en los ideogramas de innovación pretemporada; recintos, lugares, llamadas visuales donde el espacio físico y cultural de las cosas disminuye y, a veces, desaparece. Son los espacios del *museo dinámico de la metrópoli*, marcados por la percepción lineal de la carga informativa de su publicidad. El pensamiento en imágenes se manifiesta en esa polisemia pictórica que coloniza la ciudad y la transforma en un inmenso, un dilatado museo de objetos que hacen patentes el silencio de las palabras y los poderes que detenta la imagen, donde el mundo insignificante del «gusto» ha suplantado al mundo sublime de la «imaginación» en la polis.

Este *museo-laberinto*, disperso y heterogéneo, forma parte de nuestro itinerario diario, museo dinámico en la metrópoli desmaterializada, donde la obra de ingeniería o la arquitectura del edificio pierden su significado específico para transformarse en un soporte neutro de etiquetas publicitarias; museo de vacíos empaquetados en las aceras de la calle urbana, museo de espectros que formaliza la publicidad y cuya naturaleza icónica se inmola en su fugacidad. La metrópoli se va diluyendo en una ciudad sin norte, patrimonio ya de la cultura electrónica, también museo biológico que recoge aún los vestigios acodalados de lo que representó el tiempo del rito agrario, recipiente abierto de tesoros primitivos, escaparate de nuevos significados. Museo dinámico, surgido de las ruinas de una posmodernidad corporativamente globalizada, que no alcanza a diseñar la utopía totalitaria del consumo frente a las poderosas imágenes de esas categorías hegemónicas que describen y construyen la realidad metropolitana, respuestas, en fin, de los espacios blandos de un aura utilitaria donde la vieja «ciudad industrial», ya sin límites, agoniza.

Les hablo, como ya habrán podido advertir, desde la historia personal en el encuentro con la ciudad de mi tiempo, consciente de que la experiencia subjetiva debe abandonar toda autosuficiencia lineal para fundirse en otros saberes y paisajes; así he tratado de hacerlo en la medida de lo posible, pero nunca he logrado entender cómo ideas, palabras y formas tan hermosas como las que florecieron para construir la ciudad industrial desembocaron en un horror semejante.

A pesar de tan apretada niebla, la metrópoli avanza mediante cambios de estructura física y una nueva organización empresarial; los morfólogos urbanos no se ponen de acuerdo a la hora de elegir la palabra que describe la nueva realidad fundada, la palabra que interpreta y describe la lógica y la racionalidad del proceso. He aquí algunas de sus tentativas: ciudad región, ciudad difusa, tecnosuburbio, cosmópolis, telépolis, megaciudad o gran ciudad.

La ciudad moderna, contemplada desde la distancia crítica que permite la mirada del superviviente, responde al proyecto de una gran comarca de la convivencia humana en los escenarios convulsos de la Revolución industrial. En el imaginario colectivo aspiró a ser *teatro de la profecía*, oscureciendo muchas escenas del *teatro de la memoria*. Un lugar de ideas, escenario mental de un nuevo *Paradisus Mundi*, donde poder equilibrar técnica y arte sin profanar el lago. Lugar donde describir al amparo de una nueva ética la futura «metáfora esférica» de la globalización que ya se preconizaba. Su configuración física se convirtió, con el discurrir del tiempo, en un lugar común, en espacios de luces y sombras, objetos en penumbra, aura de nostalgia que caracterizó la consagración de la Revolución industrial en el siglo xx. En parte, se comportó como ficción alegórica de las virtudes de la máquina que aspiraba a formalizar un modelo ecléctico de ciudad, mezcla selectiva de nombres

sedimentados en la arqueología del tiempo. Jerusalén, celeste e iconoclasta; Roma, ciudad eterna donde conviven ruinas de pretéritos pasados; París, medieval e ilustrada, símbolo de las re-lecturas del mundo; Berlín, esplendor y fragmento del asalto a la razón; Hong-Kong, ciudad infernal; o Nueva York, la ciudad espacio, la metrópoli como nombre que contempla a diario los privilegios y desmesuras del hombre sobre la naturaleza.

Ciudad, también como promesa en la palabra del poeta: «Una mañana en el campo existe, una mañana en la ciudad promete; lo primero hace vivir, lo segundo hace pensar»³³. Ciudad mental, en la metáfora del narrador: «Yo he concebido en mi mente un modelo de ciudad, dice Kurbaï, del cual deduzco todas las otras»³⁴. La ciudad moderna aspiró a desarrollar el proyecto positivo de la «razón instrumental», intentando conjugar los verbos de la acción responsable, el construir con el habitar y, así, la «ciudad moderna» planteaba el dilema de tener que equilibrar la necesidad de la experiencia sensible, al tiempo que postular la objetividad de su discurso empírico; esta ciudad, a la búsqueda de un hábitat responsable y socialmente equitativo, se transformó en una gran extensión de su territorio, en «negocio de la tierra», y este negocio, como vaticinó Adorno, «seguirá adelante mientras sea rentable y la perfección que ha alcanzado impedirá darse cuenta de que ya está muerto».

³³ Fernando Pessoa, *El libro del desasosiego*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

³⁴ Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 1998.

V

EN EL LABERINTO DEL ARTISTA DIGITAL

*Un espacio vacío habitado por
la luz que allí penetra sin lograr
ningún combate con la sombra.*

L. WITTGENSTEIN

La técnica, como discurso de dominio, lleva implícita la conciencia del drama —Auschwitz, Hiroshima, Chernóbil, Nueva York...—, centenares de archipiélagos de exterminio en las geografías de la ciudad donde aconteció la odisea de la catástrofe o el sentido de una innovación. La ciudad del siglo xx se caracteriza por una morfología que ha consolidado, en gran medida, «los acantilados de la marginalidad», el prototipo estandarizado de la vivienda y reducidas poéticas de grupo que reproducen, en singulares arquetipos con alto grado de confort, la combinación de un mundo mecánico de la racionalidad con otro de textura orgánica, en el voluntarioso intento de consagrar un mensaje espacial de diseño total arquitectónico que pudiera integrar un idealismo de traza populista con un racionalismo de marcado sentido pragmático.

En los tiempos de la tecnociencia, la técnica, que antaño argumentaba como método la razón para alcanzar el progreso, ha sido relevada por la tecnología (técnica dura)

para construir y reproducir, a veces con escarnio, la realidad, ese magno *opus* de máquinas y estructuras que son como los «estuarios del espacio» que levantan la gran metrópoli mestiza de la posciudad.

El programador, alquimista en el laberinto digital de nuestro tiempo, mezcla sin piedad dos palabras semánticamente diferentes: *edificar* y *habitar*; la primera responde a un proceso, el constructivo, que alcanza su fin cuando el edificio está concluido; *habitar* un espacio no es un proceso, responde a una acción. Estas dos palabras vienen a ser cualidades del tiempo, distantes de su individualidad, y que, dentro del desarrollo de la gran ciudad, se superponen en dos nuevas categorías: aquella que determina su forma, y que se caracteriza por la cualidad de lo efímero, y la que condiciona su contenido, que se refugia entre los efectos del desencanto y cuya interacción, hastío-decepción, se transforma en soledad, y no precisamente en aquella que Aristóteles enseñaba como «acontecer de la existencia y reposo».

Las palabras *forma* y *contenido* en la planificación de la metrópoli del siglo XXI responden a conceptos que vienen acotados por el «realismo de mercado»; su contenido espacial no *ocupa* los vacíos existentes, se *invierte* con diferentes propuestas de la modernización contemporánea, proyectos arropados con formas y diseños que pueden atender a demandas que van desde la transformación social de un gueto marginal a la liberación subjetiva del delirio arquitectónico en un edificio corporativo. El mapa de lo urbano y los diseños de sus arquitecturas vienen acariciados de manera preeminente por la contingencia del consumo, esa necesidad fingida, propiedad aplazada, donde también el sujeto y el espacio de la arquitectura se han quedado sin lugar. Su propiedad sólo se adquiere por el otear posesivo, por la percepción transitoria, o por la mirada mediadora en busca de la identidad perdida.

Esa mirada está entretenida en la calle de los objetos alienados, en la mercancía afamada de rasgos publicitarios y marcas registradas. Doblemos la calle y aparecerá el bazar del gran engaño, con dádivas de autógrafos anónimos. Sus vértices anuncian el astrolabio de dinero junto a sus efímeras consignas, que invaden la marea nocturna de sintagmas benéficos, cartografías que se perfilan con mil filigranas en el «laberinto-espejo» del artista digital³⁵.

La gran ciudad, palabra guía de la ruptura entre hombre y medio, de este epistolario codificado del adiós, desahucio del yo, que ya habita en las nuevas palabras de la ciudad que nace, y de entre esas palabras podríamos denominarla «Metrópoli, espejo de gran niebla»³⁶.



Las evocaciones anteriores nos sitúan ante un paisaje fragmentario y heterogéneo del espacio de la gran metrópoli, relacionado con el desarrollo de las ciencias y las técnicas productivas. El viaje, pretendidamente ilustrado, de la ciudad durante el siglo xx nos ha dejado la «memoria del lugar» herida, y el soporte funcionalista, que se proponía equilibrar los efectos inesperados del modo de producción capitalista, reproduce una ciudad vinculada, como ya hemos señalado, a los procesos de organización mercantil; los objetos y los espacios que reproduce deben responder a

³⁵ La cartografía de la metrópoli viene definida por tres grandes mapas: el que corresponde a los diferentes modos de producción, aquel que canaliza las redes del intercambio y los negocios, y el mapa que orienta la guía del consumo, con sus majestuosas arquitecturas e ingenierías y los violentos museos de los acontecimientos de la gran ciudad.

³⁶ Referencia al libro de poemas de Guillermo Carnero que tiene por título *Espejo de gran niebla*, Barcelona, Tusquets, 2002.

la normativa que rige la reproductividad técnica y a sus aceleradas leyes de mercado, factores que legitiman la cualidad del espacio de la arquitectura y la construcción en general, de la ciudad tardo-industrial, teniendo que aceptar una subordinación expresiva cargada de alteraciones urbanas y, a veces, de redundancias formales.

El espacio urbano, en el entramado de la nueva economía de mercado, con su internalización y expansión financiera, trae consigo una revisión morfológica de las funciones y contenidos de los sistemas de producción y administración de la gran ciudad, y requiere unas prerrogativas diferenciadas de las de la época industrial, más próximas a las concepciones que ofrece la nueva ciencia para interpretar el universo.

La nueva ciencia nos hace patente que el universo no se puede entender como algo unitario, sino, más bien, como un *múltiplo fragmentario*. El espacio de la ciudad se construye, hoy, como una derivada de fragmentos, objetos autónomos de arquitectura e ingeniería de servicios; esta *fractura de lo unitario*, según la ciencia, opera como un código regulador en las actividades de la vida, y la interpretación científica señala que la mayor parte de los acontecimientos que surgen en el universo no pueden definirse como *modelos estables*, pues los cambios sustanciales establecidos por la aceleración del tiempo los concibe como estructuras inestables. No debe extrañar, por tanto, que los volúmenes y el espacio de la arquitectura de la posmodernidad hayan aceptado lo oblicuo e inestable en su decadencia.

Esta ciudad compleja a la que aludo, y que hoy habitamos, es una sedimentación alterada de ciudades. Integra, en su dinamismo originario, una ciudad de consumo acelerado en el ocaso y decadencia de la *ciudad burguesa*; la invaden redes de comunicación e infraestructuras de servicios en los preludios de la *ciudad-metrópoli* que nace; sigue

aún recogiendo las conquistas y desastres de su período de esplendor —*ciudad postindustrial*—; permanecen vestigios de la ciudad como teatro monumental de la memoria —*ciudad histórica*.

La ciudad, es bien cierto, responde a un proceso ininterrumpido en el que, sin cesar, se destruye a sí misma y permanentemente se renueva; esta dialéctica construcción-destrucción viene a ser el prodigio del alma de la ciudad y, en nuestros días, con grandes desgarros, el cuadro donde poder describir ese cúmulo de tensiones que constituye la aventura de la gran ciudad, el lugar donde poder formalizar el «arquetipo intelectual» del hábitat contemporáneo, hazaña que se inició hace más de dos siglos y que, sin duda, viene configurando unos modelos de convivencia y comunidad que presentan parámetros muy diferenciados de los de épocas precedentes.

Desde una apreciación crítica sobre el espacio público que hoy compartimos, tendremos que admitir que ese espacio se ve difuminado por la dinámica geometría de la movilidad y el transporte. Los edificios que configuran el relato espacial de la gran ciudad vienen a ser como objetos mágicos que operan sin referencia al lugar; en ocasiones aspiran a ser signos de expresión artística; por lo general, objetos-oferta en el gran mercado, involuntarios en su diseño, simulados en sus materiales, transforman los espacios públicos en acontecimiento artificial, en espectáculo entendido como «capital acumulado hasta el punto de convertirse en imagen»³⁷.

Son los recintos de una ciudad que contempla desde la memoria heredada su decepción y cambia de signo la per-

³⁷ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

cepción de su mirada de esperanza. La iconografía del mercado hace elocuente su presencia con diseños de altos presupuestos que subliman la «hiperrealidad de la mercancía»; son las nuevas geografías del atlas metropolitano, que no necesitan «envejecer bajo los rocíos del tiempo» (Salah Stétié), porque su caducidad, como su vigencia, es mercancía datada.

Nos encontramos, sin dilación alguna, ante la confrontación del nuevo orden económico con las estructuras urbanas del viejo orden político, y este enfrentamiento se plantea como un nuevo escenario que va más allá de los relatos espaciales de la arquitectura, de sus evoluciones territoriales y políticas de administración de las comunidades urbanas. Este choque aborda de lleno el protagonismo del mundo de los grandes monopolios económicos, en relación con los dictados no sólo formales o espaciales que plantea la nueva condición metropolitana de la globalidad, sino también, con la ausencia de lo que podríamos denominar una «cultura de la complejidad», para afrontar los diversos modelos de interdependencia requeridos por la globalización que permitan superar la crisis del proyecto moderno sobre la ciudad, por los nuevos modelos que ofrezcan alternativas al policentrismo tecnológico posmoderno.

Como es bien conocido, la urbanización capitalista convencional, formulada por el desarrollo del modo económico productivo, ofrecía cualidades territoriales como la estabilidad, la homogeneidad, los asentamientos seriados y la consiguiente organización jerárquica de estos asentamientos dentro de las metodologías del *zoning*: cultura, vivienda, industria, en definitiva, la ortodoxia de la normativa de los CIAM —Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna—. La internalización y expansión financiera avanzada desarrollan en su estructura un sistema de acumulación flexible y presentan unas características morfoló-

gicas favorecidas, sin duda, por la heterogeneidad y la dinámica de los flujos del capital, que tienden a la dispersión y al fragmento. El acontecer urbano y arquitectónico del siglo xx, en sus manifestaciones morfológicas, responde a un gradiente que abarca desde los ensanches del siglo xix, las ciudades jardín, los suburbios habitacionales, los recintos obreros —*Siedlung, 1914-1945*—, las nuevas ciudades francesas e inglesas, las intervenciones de recentralización en América y Europa, a los renovadores urbanos de los años 60. Planteamiento y espacialidad urbana, como señalan algunos analistas urbanos y críticos de la arquitectura, que se habría caracterizado como un método aleatorio de ordenar y planificar la ciudad.

En los nuevos escenarios urbanos, los lugares en la metrópoli globalizada responden a sistemas donde el rango primordial, ya señalado, es la movilidad. En su desarrollo y crecimiento vienen a ser como «laberintos sin centro», «absurdos del lugar», donde el espacio público-privado es formalizado por las variables económico-políticas y los requerimientos del planeamiento empresarial, protagonista esencial para gestionar los procesos de desarrollo de la gran ciudad³⁸.

Resulta evidente, en todo el proceso de diseño globalizado de lo metropolitano, comprobar la ausencia de una epistemología crítica sobre la deriva de la posciudad, de una

³⁸ La globalización del capital financiero, por su capacidad de circulación difusa, penetrará por las fisuras de las rigideces sociales, culturales, antropológicas y por las diferencias territoriales de ocupación del suelo (ciudad histórica, industrial, posciudad, etc.), de tal manera que la estructura rígida del territorio y las dinámicas y alternativas del capital financiero facilitan unas operaciones de variedad creciente y acelerada, oportunidad que devora la escena patrimonial heredada y depreda, hasta los límites más inmediatos, los espacios naturales.

valoración ética y formal responsable sobre el proyecto de la arquitectura dirigido a la construcción de la metrópoli y, sobre todo ello, la ausencia de una crítica teórica que pueda racionalizar el vacío filosófico sobre la ciudad que nace. Este laberinto sin centro al que aludo lo podemos confirmar en un recorrido sutil por la arquitectura que manifiestan los espacios metropolitanos de nuestro tiempo. Solidaria con la cultura ecléctica de los procesos de globalización, esta arquitectura recorre, como en pleno eclecticismo decimonónico, los escenarios más diversos, en busca de una estética cargada de bulimia formal o anorexia minimalista, estrategia estética que transforma la función emancipadora del espacio de la arquitectura en un vacío decorativo, atractivo simbólico, sin duda, para la nueva clase social que emerge, administradora de los nuevos lenguajes de la Red.



La nueva condición metropolitana, que de forma tan esquemática señalo, ofrece algunas orientaciones, ya elocuentes, en la configuración del nuevo proyecto para la formalización y ordenación de la posciudad. Con los riesgos que toda generalización comporta, aparecen como evidentes, entre otras tendencias, el ocaso del modelo de «planificación albertiano», la obsolescencia de las categorías funcionales, la herencia de los dogmas de la ideología racionalista para la construcción de la ciudad industrial y de sus tipologías normativas, la pérdida de eficacia de los modelos próximos a las constantes del discurso geométrico tradicional y a la contextualización de arquitecturas ligadas a morfologías urbanas preexistentes, así como, la clausura de la vigencia de la ciudad clásica.

Frente a los vacíos heredados de los viejos modelos urbanos, y requeridos por las demandas contemporáneas

de la complejidad espacial metropolitana, se perfilan nuevas estrategias que se caracterizan por organizar proyectos que aborden la diagramación de contenedores neutrales, dispuestos a recibir las variaciones funcionales de la demanda de la empresa globalizada. Diseños que faciliten incorporar nuevas tecnologías punta en tiempo reducido y de una gran flexibilidad espacial. Espacios aptos para aceptar los movimientos rápidos del capital que generan rentas diferenciales imprevisibles. Revisión de los proyectos cerrados, rígidos y costosos que potencian los valores iconográficos de las arquitecturas de imagen —*arquitecturas de autor*—. Sin duda, la modalidad abierta de estos «modelos de proyecto corporativo» deberá atender, en su metodología, a las premisas básicas de la nueva condición globalizada: localización de espacios residuales en áreas urbanas, que mediante diseños y proyectos permitan suturar los reductos esclerotizados de la ciudad y las áreas degradadas ocupadas por comunidades marginales; proyectos urbanos reclamados por la demanda de nuevos servicios metropolitanos, en los que la gestión política no dispone de capacidad financiera o imaginación; proyectos de traza ecológica que permitan reequilibrar la dinámica de la dispersión urbana en amplias áreas territoriales; y diseño para comunidades de emigración (urbanismo étnico), que alejen los fantasmas de la «mixofobia»³⁹ y los «espacios interdictorios»⁴⁰ que excluyen a las nuevas comunidades.

³⁹ Reacción muy diferenciada hacia la variedad de tipos y estilos de vida humanos que coexisten en las calles y barrios de la ciudad contemporánea, y que fomentan el espíritu segregacionista (Steven Flusty).

⁴⁰ Recintos destinados a interceptar, repeler o filtrar a sus potenciales usuarios y a no construir puentes, pasajes accesibles y lugares de encuentro o facilitar la comunicación y reunir a los residentes de la ciudad. Entre las invenciones que Flusty nombra se cuenta el «espacio

Importante interrogante se nos plantea en el proyecto de los «espacios sin lugar» —*no-lugares*.

Cómo abordar el diseño de los no-lugares, esa antropología de sobremodernidad, donde los antropólogos, armados como analistas urbanos, nos descubren las formas de vida debajo de los recintos requeridos por la movilidad metropolitana, espacios destinados a ser usados por grandes masas en movimiento continuo, aeropuertos, centros vecinales, estaciones, laberintos de ida y vuelta, hipercentros comunales y ocio diversificado.

Por último, cómo perfeccionar desde la arquitectura el llamado urbanismo de relatos. El proyecto de la ciudad en busca del relato que nos permita una comprensión global de la metrópoli dibujando un mapa desde lo urbano. Construir relatos complementarios del plano, ya que los esquemas tradicionales de operar en el proyecto de la arquitectura son insuficientes y sólo nos ofrecen vectores o itinerarios (R. Sennet). En definitiva, cómo orientar la búsqueda de ese paradigma ambiental desde los postulados de un proyecto racional, en el que la posciudad se encuentre inmersa y reposada en la naturaleza.

Este proyecto, orientado desde las perspectivas de la nueva condición metropolitana, deberá controlar las formas de construir lo urbano frente a los actuales procesos de producción del espacio de la ciudad. Una construcción que regule la abierta homogeneización de los medios electrónicos, la pérdida de sitio y el deterioro acelerado del espacio

escurridizo», espacio al que no se puede acceder; el «espacio erizado», defendido por muros inclinados y aspersores de agua; el «espacio nervioso», defendido por tecnologías remotas conectadas a terminales de seguridad... Recogido por Zygmunt Barman, *Amor líquido* (acerca de la fragilidad de los vínculos humanos), Fondo de Cultura Económica, 2005, pág. 145.

público. Un proyecto que no permita justificar y homologar el simulacro arquitectónico y sus ensambladuras espaciales con el carácter reproductivo de la racionalidad tecnológica que gobierna todos los aspectos de la espacialidad de la posciudad. Con carácter anticipatorio, Habermas, en 1969, mostraba alguna inquietud en el horizonte instrumental de la razón cuando señalaba: «La racionalidad tecnológica protege hoy más bien la justificación de dominio que da argumentos para liberarse de él. El horizonte instrumental de la razón se abre hacia una forma racional de sociedad totalitaria»⁴¹.

Ante tanto interrogante en la configuración de los lugares y espacios que se avecinan para la posciudad, una nueva cultura moral se hace cada vez más necesaria, para que nos haga entender que la Red es un mercado, pero no un espacio cívico; al mismo tiempo tendremos que racionalizar la operación constructiva de la gran ciudad como la arquitectura de una epistemología planificatoria de los saberes metropolitanos.



Debo concluir, señoras y señores académicos, que tal vez estas «palabras sobre la ciudad que nace», se puedan llegar a estimar como una confesión innecesaria por el acento crítico que sus testimonios destilan. «Toda gran crítica es una deuda de amor», escribía Dostoievski, y así llegué a entender la mirada y los recuerdos hacia la «ciudad moderna» en la que he vivido, aunque tenga que reconocer

⁴¹ Jürgen Habermas, *Technik und Wissenschaft als 'Ideologie'*, Fráncfort, Suhrkamp, 1969, pág. 53 (citado por E. Lledó en *La máquina de la ciudad: entre la naturaleza y la técnica*, MOPU, pág. 15).

que son escasos los testimonios de optimismo que aún nos quedan al contemplar la ciudad, esa *ciudad moderna* con la que se pretendía inaugurar el arco tensado del siglo precedente. De su grandeza aún brillan «oasis oxidados» de sus períodos de esplendor, sendas solidificadas en los territorios de locomoción, artefactos mineralizados de transparentes transfiguraciones que se confabulan con las dunas de arcilla, al modo de monolitos perforados donde cobijar a los vagabundos del motor, soberanos de estos lugares de destierro, rascacielos y conflictos sociales, procesos de continuidad y diferencia, y eclecticismo de inéditas formas, acogido todo ello a esas «geometrías inciertas» por las que discurren las ambiciones automatizadas del nómada telemático. ¿Serán estos escenarios fragmentos consolidados del hábitat de las nuevas comunidades que han de surgir en las ciudades del siglo que compartimos? O, por el contrario, ¿debemos aceptarlas como incipientes praderas del edén urbanizado?

Como ya hemos referido anteriormente, por aquellos años de principios del siglo xx los presupuestos del cambio se esperaban de la palabra *progreso*; *tiempo* y *espacio* se consolidaron como un binomio solidario acogido al control de la razón. El tiempo pronto se apresuró a depurar con escasa benevolencia los discursos que encerraba la instrumentalización de la técnica para los espacios de la ciudad y sus formas de vida, en la esperanza de una arquitectura que pudiera ordenar sus formas en los relatos sustanciales de la nueva sociedad. A esta concepción de un tiempo no lineal, se superponía la *noción del cambio*, de manera que la ciudad se construía *ex novo* en dos estrictos parámetros o, si se prefiere, en una síntesis conceptual, alimentada por la utopía que, por su propia naturaleza, sería dilatada en el tiempo y en una espacialidad alegórica concebida para formalizar una ciudad donde pudieran crecer los nuevos

valores del hombre mecanizado en unos perfiles de estoica belleza apolínea, que se pretendía dibujar en «noble sencillez» y «apacible nobleza», como Winckelmann describía el arte de la antigüedad.

La ciencia, por su objetividad, no podría ser tan dañina para construir espacios habitables, además de poder eclipsar los «caducos estilos» de los tiempos precedentes. Mientras tanto, dos palabras, *revolución* y *vanguardia*, se institucionalizaban en las taxonomías ambiguas del estado burocrático moderno, en totalitarismos y socialdemocracias. El espíritu deslumbrante de la nueva arquitectura se nublabá entre las conquistas plásticas de las vanguardias artísticas y el sentimiento de manipulación de la materia. La manera de interpretar el mundo desde la arquitectura quedó alojada en los perfiles de la función como palabra guía de regreso a la vieja sabiduría del edificar.

Por entonces, ya muy avanzado el siglo xx, se comenzaba a percibir en los espacios de la modernidad que al habitante de «la ciudad luminosa» le resultaba difícil no desfallecer rodeado por tantos tubos de ensayo y contemplando aquel entorno de baladas funcionales en consonancia con la esencia del tiempo, no de su devenir histórico o no sólo. Una sensibilidad preclara de la época, Robert Musil, llegaría a preguntarse «en qué peligrosa situación se ha puesto el hombre desde que ya no busca su imagen en el espejo de los arroyos sino en los escombros cortantes de su inteligencia».

La dimensión sublime del «bello objeto arquitectónico», diseñado para la ciudad de la máquina, pese a su intrínseca belleza, encerraba un cierto grado de perversión, pues el «nuevo espíritu» de la época intentaría abolir los espacios de la memoria en beneficio de aquella tautología de la emblemática función. El arte asumió la responsabilidad de hacer aflorar en el mundo el acontecer poético de la palabra, junto a las ideas propias de su tiempo, ideas que inten-

taron configurar solidariamente la *modernidad del mundo ético*, al mismo tiempo que enunciaban el drama de la enajenación moderna.

La ciudad, desde sus visiones axonométricas, hacía patente la profecía de una cartografía sin límites para sus moradores, y las agudas esquirlas de una precipitada arqueología industrial situaban a sus habitantes en esas geometrías imaginarias en los límites del discurso del tiempo, como un mercado del sentir consumista que contemplara en el laberinto digital la expansión permanente de un falso tiempo.

La ciudad moderna, primera aurora de la razón entre brumas, anticipó el proyecto para la ciudad del siglo XXI, globalizada en sus elementos expresivos, amputada de recuerdos, cautiva y prisionera de la mercancía; mitificó *la máquina*, deificándola como abstracta mediación para habitar y comunicarse. Esta ciudad moderna inauguró como profecía la nueva dimensión del tiempo, de manera que sus espacios están atormentados o purificados por la esencia del tiempo. Estremecida ante la presencia del tiempo, trata hoy de contener sus ritmos, velocidad con vorágine, y acelera sus formas para llenar con la imagen sus espacios-intervalo, espacio impostor, donde opera sin tregua el Tiempo de sentido único, Tiempo pragmático y Tiempo fragmentario, Tiempo perceptivo y Tiempo tecnológico, Tiempo vertiginoso y Tiempo caótico, Tiempo sin lugar y Tiempo sin Tiempo, que enlaza con los misterios revelados que preconizan el origen asimétrico de la ciudad, que nace en Espacios como subproductos del Tiempo, y para la que apenas podemos intuir esbozos y sólo palabras de lo que fue pretérita ciudad y de lo que seguirá siendo: sacralidad abstracta, surgida de la inteligencia abatida del hombre la tarde en la que perdió el paraíso. Artefacto edificado para escapar del tiempo y de la materia. Ágora para los diálogos con la melancolía del ser. Anfiteatro de libertades donde

aún se escuchan los ecos de utopías indomables. Memoria sedimentada de las miserias humanas y metáfora de la opulencia por cuyos espacios discurre la muerte programada. Territorio de poliédricas geometrías donde habitan rétores y sofistas, políticos y tecnócratas, que nublan el día con palabras de sombra. Paisaje construido de alegorías, simbolismo y ensoñación, potencias heredadas de la sensibilidad herida que trazó tan singular profecía sobre la Tierra.

Segunda naturaleza imaginada y construida por la ficción de los dioses y la razón de los hombres, en demanda de arquitecturas ultraterrenas que jamás se podrán contemplar. Campamento ilustrado donde el pensar y el poetizar no logran convivir sin violencia y donde «la presencia originaria de la verdad» es secuestrada bajo sospecha.

La ciudad se transformó en metrópoli; el espacio se transmutó en Tiempo, como fue *en otro tiempo*, narrado ahora por geometrías digitales con rasgos de «racionalidad comunicativa». Tiempo, que traza y construye los áridos senderos de la movilidad, o los privilegiados lugares de la incertidumbre.

Tiempo, hoy, es la *palabra que funda*, con esperanza, la Gran Ciudad; de nuevo, *fábula del Tiempo*.

Muchas gracias

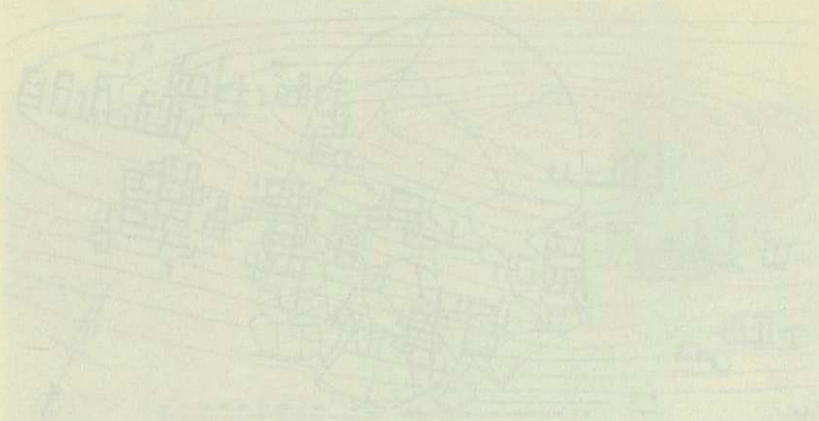


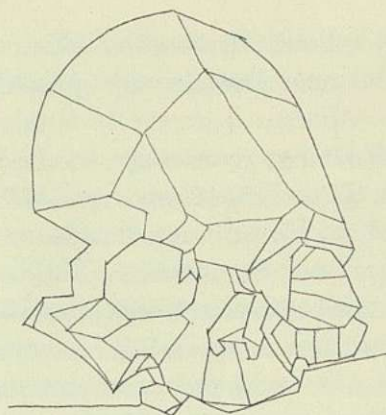
Figura 1

El desarrollo de la zona, en sus diferentes etapas, desde su origen hasta su actual estado, ha sido el resultado de una serie de factores que han actuado de manera conjunta, dando lugar a la configuración actual de la zona. Entre los factores más importantes que han actuado en este proceso se encuentran:



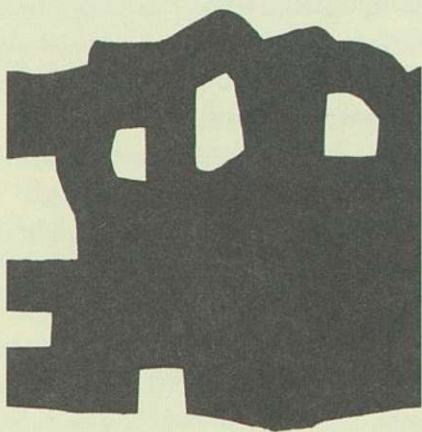
La ciudad surge como lugar de reunión de las personas y de intercambio de bienes y servicios, lo que genera un crecimiento continuo y constante. Este crecimiento se produce a través de la expansión de la zona urbana, lo que genera una serie de problemas que deben ser resueltos para garantizar el desarrollo sostenible de la ciudad. Entre los problemas más importantes que se generan en este proceso se encuentran:

ILUSTRACIONES



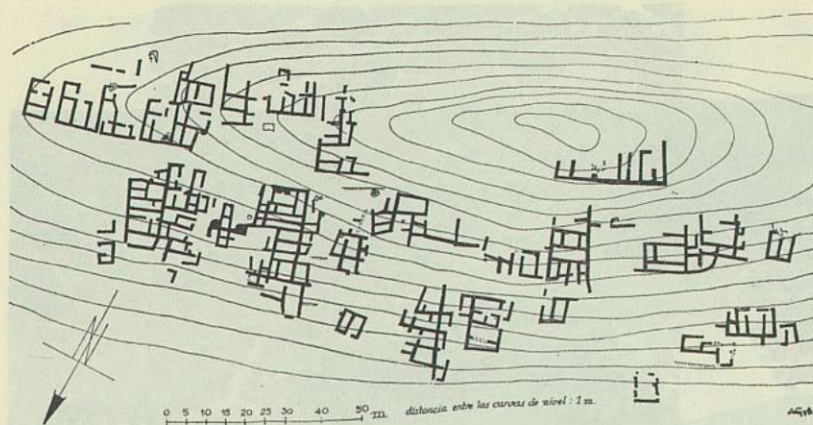
Núm. 1

Al despertar el alba, Enoc, el hijo, edificaría una cabaña entre las ramas, bajo el universo celeste, desde donde poder otear los relieves de la tierra y del alma hasta las arenas de las playas desiertas, sitio y lugar que le permitían escuchar los rumores del espacio, aún envueltos en los paisajes de la trashumancia.

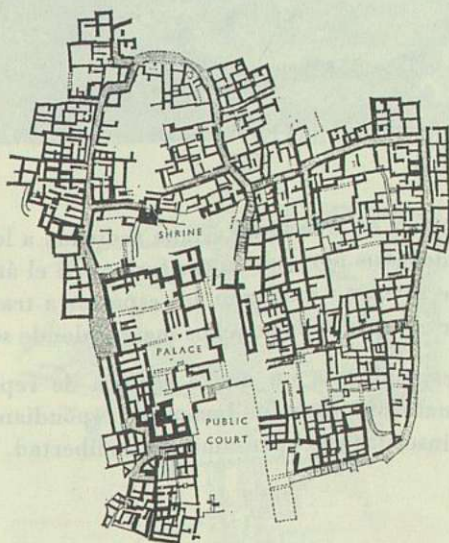


Núm. 2

La casa de Caín, en las estepas de Enoc, respondía a imaginarias tramas de una arquitectura protectora, «blocao iniciático», construido según las escalas del fortín y las necesidades para albergar los silencios prolongados de habitar tal morada.



Núm. 3



Núm. 4

La ciudad surge como lugar de residencia del hombre y la arquitectura se erige como lenguaje de formas que imagina los espacios del tiempo prospectivo, y será recinto para la palabra también, *tratado* en acorde armonía con los tiempos del verbo, pasado, presente y futuro, que se constituirán como tiempos fundamentales del discurso de la arquitectura, a través de la memoria, materia, y mirada.



Núm. 5

La antigüedad clásica en Grecia no estaba reducida a lograr conjuntos compuestos y ordenados por seductoras formas en el ámbito de la ciudad, trataban de revelar y construir los espacios a través del sentir y poder manifestar el espíritu de aquellos lugares donde se asentaban.

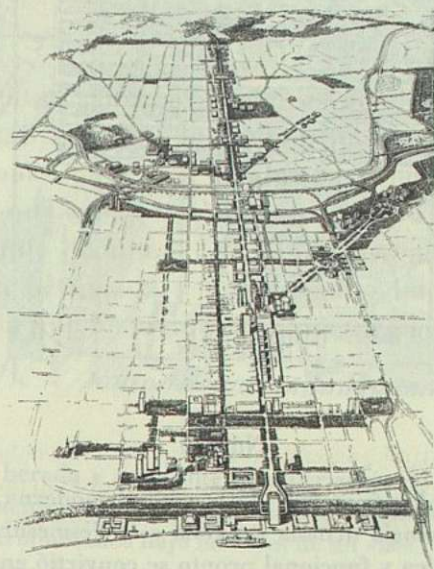
Estos lugares respondían a un nuevo sistema de representación del mundo social y natural; cuyos fundamentos respondían a unas normas inscritas en el pensamiento de libertad.



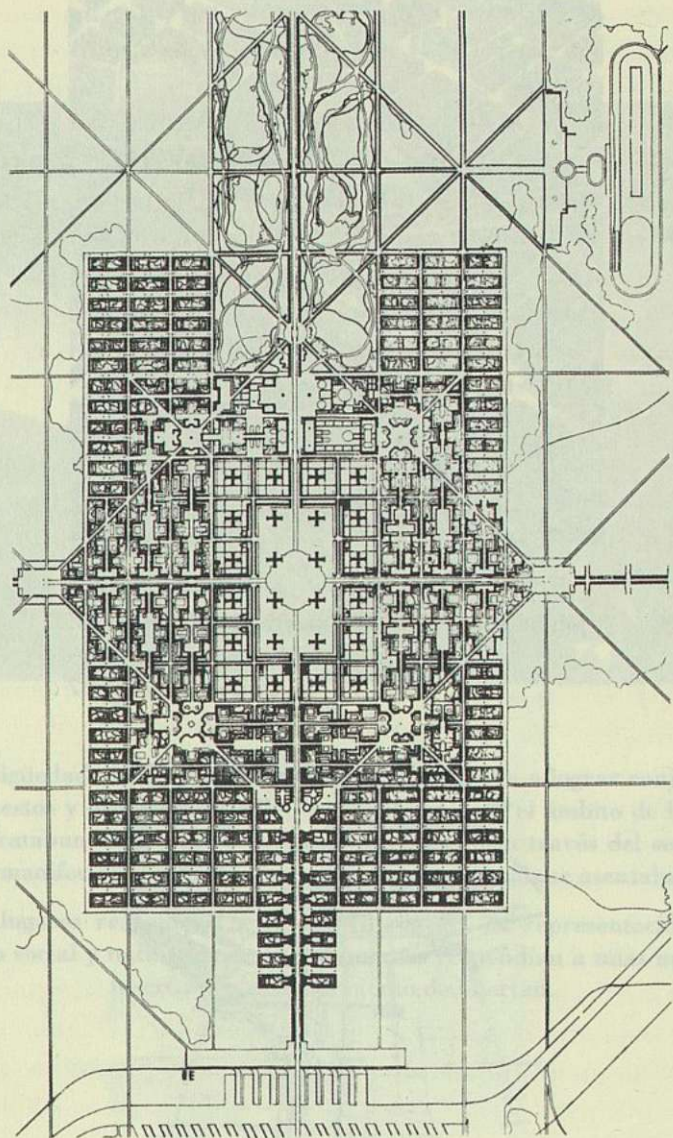
Núm. 6

¡oh memoria, enemiga mortal de mi descanso!

Miguel de Cervantes
El Quijote I – cap. 27

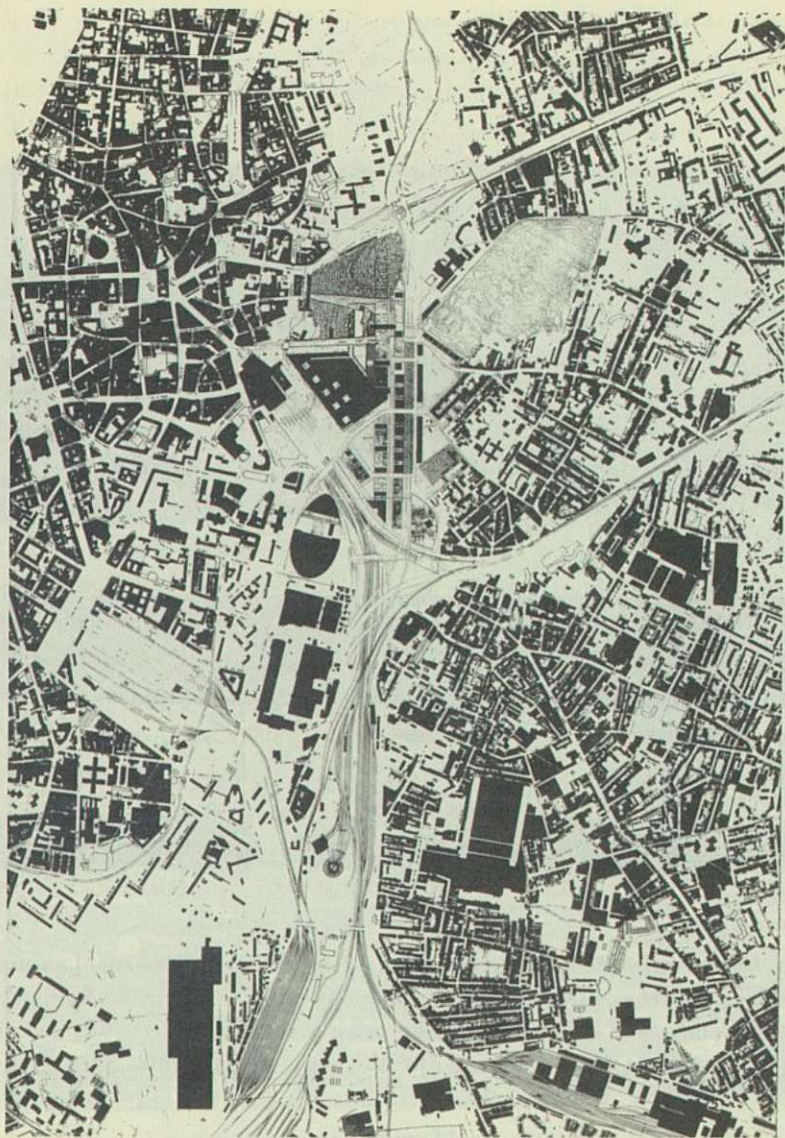


Núm. 7



Núm. 8

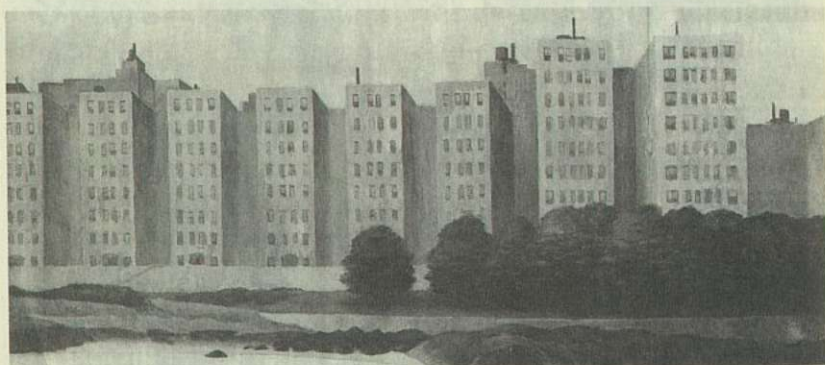
Las propuestas planificadorias de la ciudad moderna llegaron a consagrar una morfología urbana próxima a la desmesura. Su linealidad compacta, higiénica y funcional pronto se convirtió en tupida mercantilización del hábitat metropolitano.



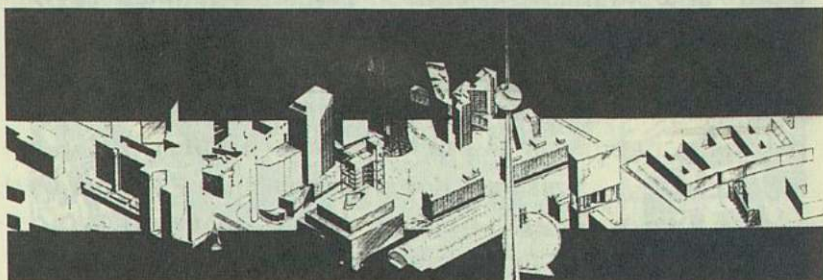
Núm. 9

La gran ciudad hereda y transmite la experiencia de ser ciudad. Una polisemia de espacios contruidos por inéditas combinaciones se dibujan en los mapas metropolitanos bajo las leyes de un «ars combinatoria»; de ahí que la memoria de los lugares urbanos revista tanta importancia y preceda al proyecto de la ciudad renovada.





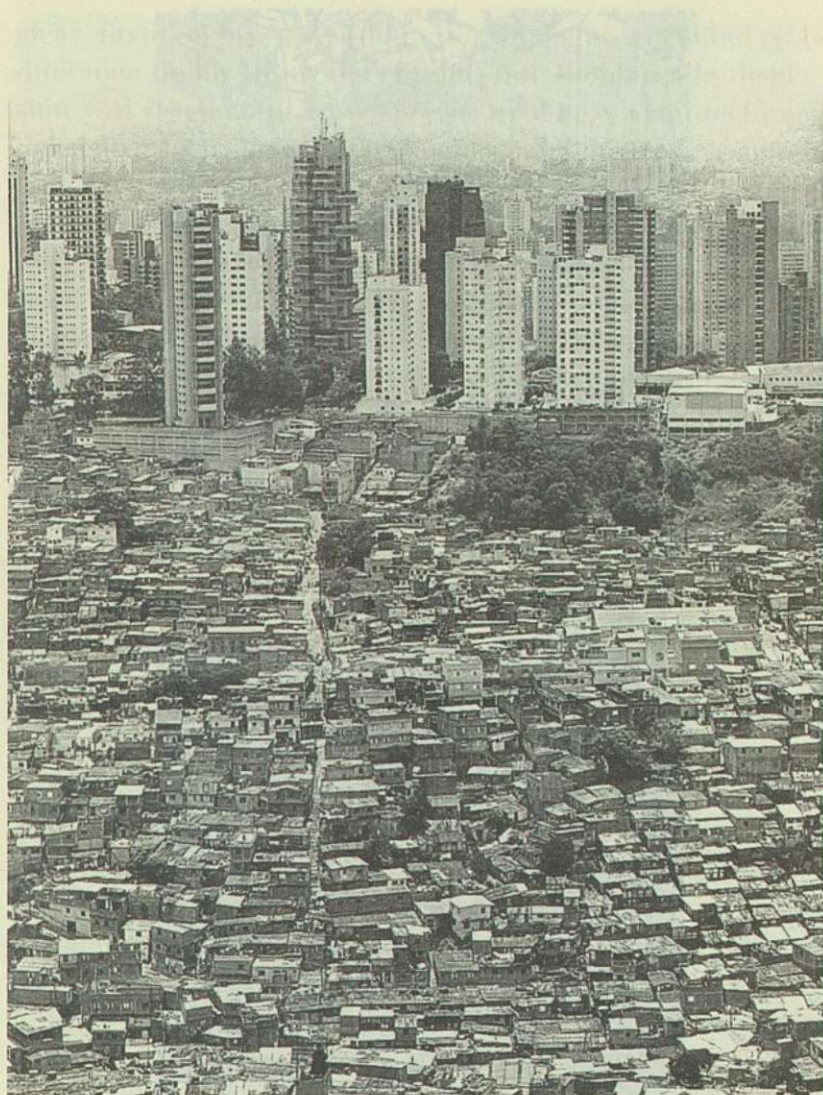
Núm. 10



Núm. 11

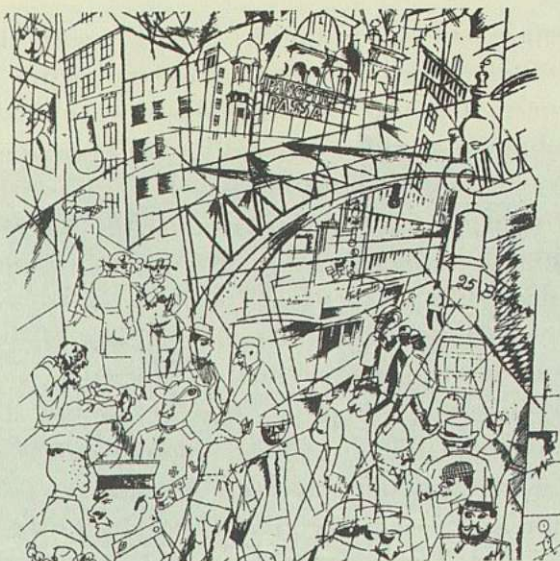
La arquitectura de la ciudad moderna dibuja su orden espacial en una estructura urbana de estoica belleza apolínea, pero apenas pudo soportar las convulsas alteraciones de las crisis morales, políticas y económicas que acaecieron durante el siglo precedente.





Núm. 12

El poder determinista de la economía sobre la ciudad desarrolla unos modelos de edificación de tal degradación ambiental, que aceleran los desequilibrios ecológicos en la especialidad pública y privada de la metrópoli.

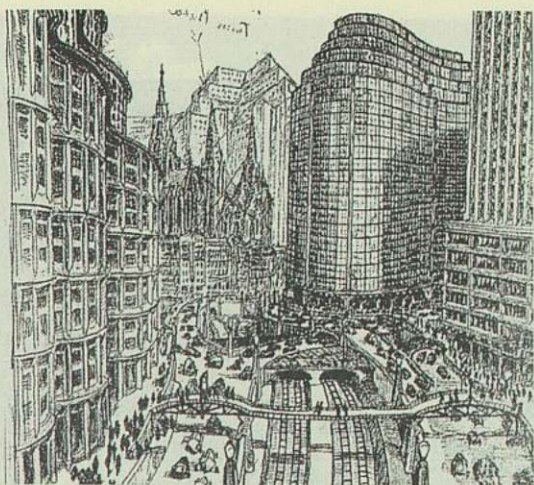


Núm. 13

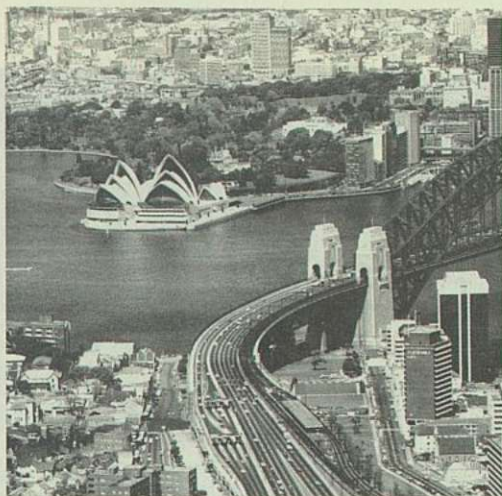


Núm. 14

La calle, en la ciudad contemporánea, gira alrededor de una cultura móvil y renovable; visualizada bajo un sistema de signos, el dinero, que soporta todos los flujos del cambio.



Núm. 15



Núm. 16

La complejidad de la ciudad que nace, integra en su dinamismo originario una ciudad que se consume en su bella decadencia, ciudad burguesa; otra surge con fulgor y crecimiento inusitado, metrópoli; en la bruma metropolitana, una secuencia de arqueologías industriales evoca, aún, las conquistas o los desastres de sus períodos de esplendor urbano. Aquello que cambia responde a la potencia innovadora del edificar o al fluir de los procesos de su destrucción.



Núm. 17

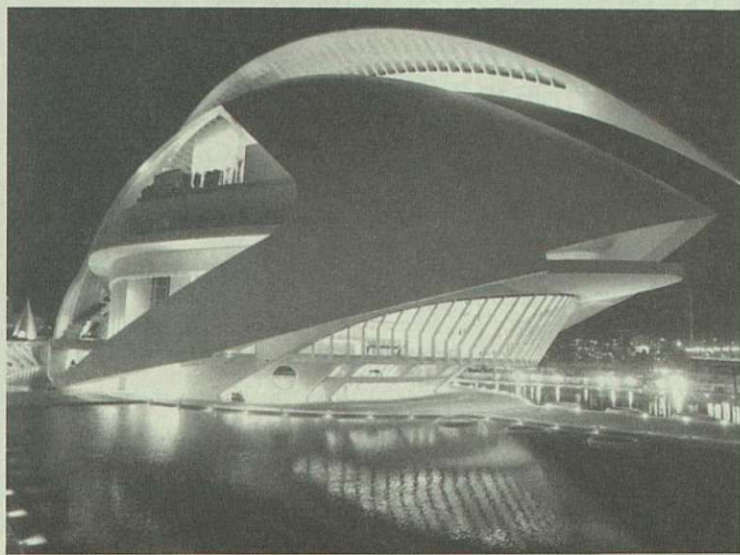


Núm. 18

El fragmento espacial, en los entornos de la ciudad moderna, adquiere un sentido de rango protector, que apacigue la angustia provocada por la tensión del territorio metropolitano.

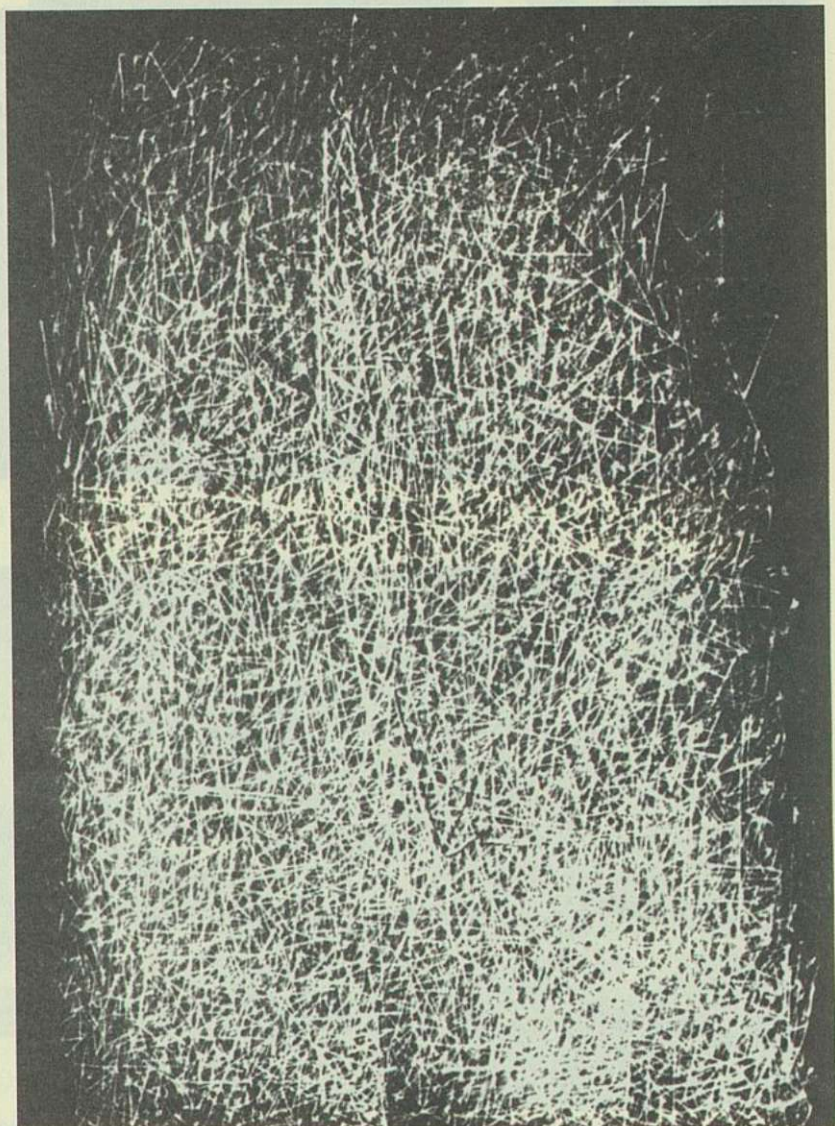


Núm. 19



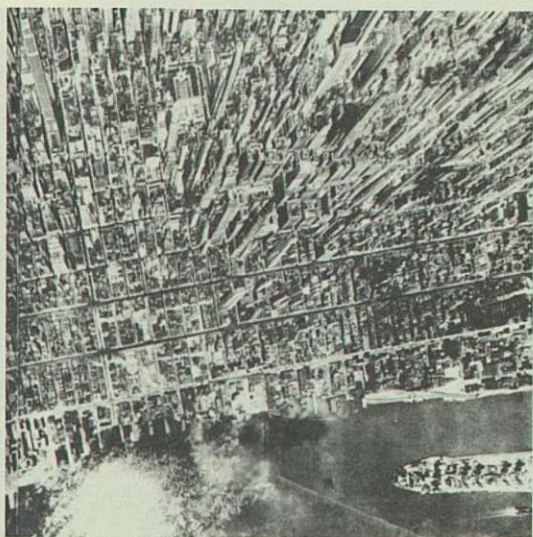
Núm. 20

La densidad de la forma, en el correlato semántico de la posciudad, se configura en mito simbólico, en lugar de acontecimiento y, en una secuencia de metaarquitecturas fascinadas por la imagen de la máquina y la mercancía.

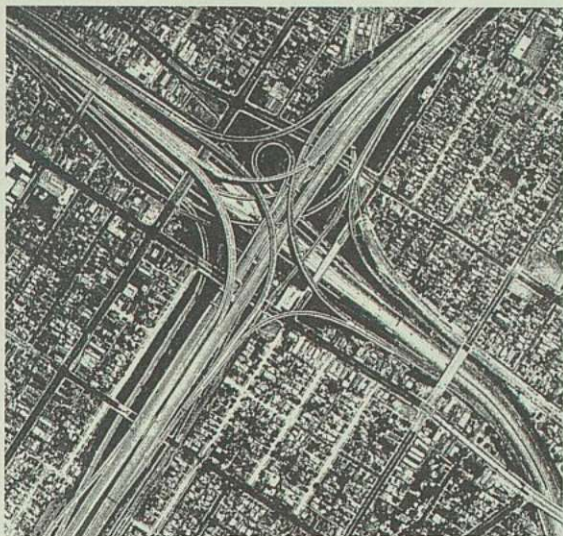


Núm. 21

Mark Tobey – Fulgor de ciudad

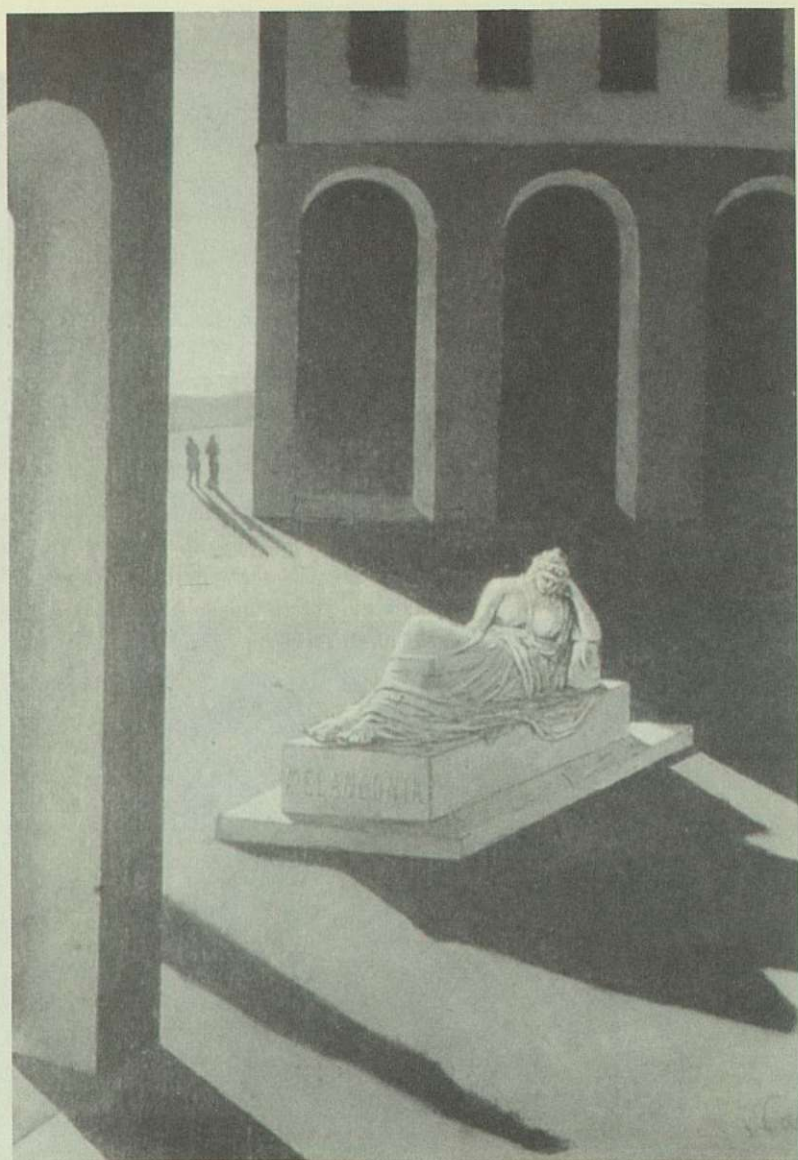


Núm. 22



Núm. 23

Los territorios de nuestras ciudades no pueden describir el espacio urbano sin hablar del tiempo; tiempo, simultáneo, diversificado y cíclico; es una apuesta por la forma y el nuevo orden espacial, que se enfrenta a la erosión física del discurrir del tiempo.

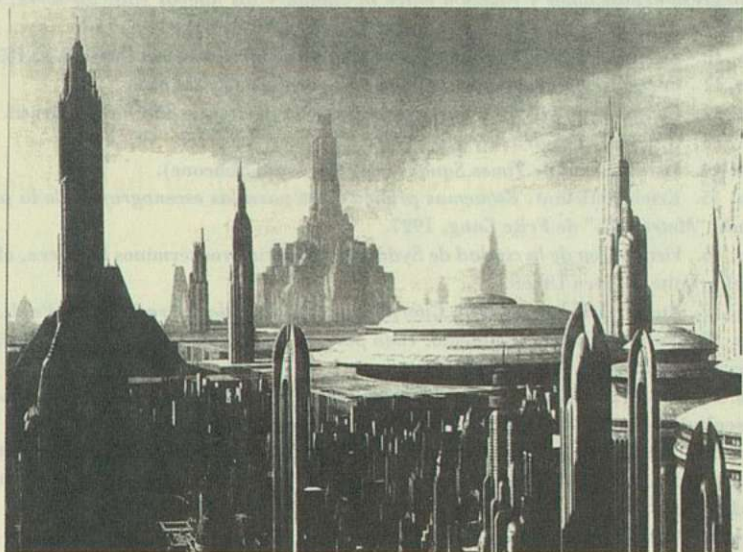


Núm. 24

Desde que el progreso es automático, el optimismo frente al futuro de las imágenes en la construcción de la metrópoli se recubre de melancolía; motivado por el poder de una tecnociencia que se encamina hacia procesos de lo impredecible.



Núm. 25



Núm. 26

Ciudad, fábula del tiempo. Metrópolis emergentes, aún no visibles, que edifican un nuevo espacio habitable, más allá de las proporciones euclideas; renovando de nuevo, el itinerario que va del mito al logos.

Ilustraciones

- Núm. 1. Luis Fernández, ilustración para *Le Deuil des Névons* de René Châr, ed. Le Cornuier, 1954. Exposición Imágenes y Palabras, Galería Nieves Fernández, Madrid, 2004.
- Núm. 2. Eduardo Chillida, grabado. Concurso Internacional de Piano de Santander, Fundación Isaac Albéniz y Escuela Superior de Música Reina Sofía.
- Núm. 3. *Planta del Poblado de la Bastida* (según Ballester), A. García Bellido, *Urbanística de las grandes ciudades del mundo antiguo*, ed. CSIC, 1966, pág. 164.
- Núm. 4. *Plano de la ciudad cretense de Gourniá*, A. García Bellido, *Urbanística de las grandes ciudades del mundo antiguo*, ed. CSIC, 1966, pág. 37.
- Núm. 5. J.J. Deltil, *Los combates de los griegos*, 1829. Dibujo, detalle de la panorámica. Musée du Papier Peint de Rixheim.
- Núm. 6. *Le Paris des Lumières, d'après le plan de Turgot, 1734-1739*, ed. Réunion des musées nationaux, París, 2005.
- Núm. 7. *Propuesta, planificación y desarrollo de la ciudad de Filadelfia*, vista parcial, Emund N. Bacón, Thames and Hudson, Londres, 1974 y 1977, pág. 300.
- Núm. 8. *Le Corbusier, proyecto para una ciudad de tres millones de habitantes*, planta, 1922. R. Sherwood, *Vivienda: prototipos del Movimiento Moderno*, ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1983, pág. 98.
- Núm. 9. *Euralille, propuestas de la primera y segunda fase, secuencia de parque, congreso-exposiciones y relación entre la ciudad y los nuevos edificios-torre*, ed. S.M.L. XL, OMA, Rem Koolhaas and Bruce Mau, 1995, pag. 1175.
- Núm. 10. Edward Hopper, *Conjunto de apartamentos frente al río Harlem*, c. 1930.
- Núm. 11. *Composición arquitectónica para una propuesta urbana*.
- Núm. 12. *Conjunto de favelas en los márgenes de la ciudad de São Paulo*, Brasil.
- Núm. 13. G. Grosz, *Friedrichstrasse*, 1918.
- Núm. 14. *Vista parcial de Times Square* (foto Giovanni Simeone).
- Núm. 15. Erich Kettelhut, *Esquemas preliminares para las escenografías de la película "Metrópolis" de Fritz Lang*, 1927.
- Núm. 16. *Vista aérea de la ciudad de Sydney*, en los primeros términos la Ópera, obra del arquitecto Jørn Utzon.
- Núm. 17. August Eiffel, ingeniero, *Cuerpo basamental de la Torre Eiffel de París*.
- Núm. 18. Norman Foster, arquitecto, *Vista parcial del Reichstag de Berlín*, edificio reconstruido entre 1995-1999.
- Núm. 19. Frank O. Gehry, arquitecto, *Panorámica del Museo Guggenheim de Bilbao*, escultura en primer término de Jeff Koons. (Foto Jon Bermúdez).
- Núm. 20. Santiago Calatrava, arquitecto-ingeniero, *Palau de las Arts*, Valencia, 2005.
- Núm. 21. Mark Tobey, *Fulgore di città, Edilizia Moderna* n° 80, septiembre, 1963, pág. 73.
- Núm. 22. *Vista geodética, fragmento del East coast de Manhattan, Edilizia Moderna*, n° 80, septiembre, 1963, pág. 89.
- Núm. 23. David Maisel, *Los Ángeles*, Dwell, 2005, Fundación Esteyco.
- Núm. 24. Giorgio de Chirico, *Melancolía*, 1919.
- Núm. 25. Norman Foster, arquitecto, *Viaducto de Millau*, 2005, Francia.
- Núm. 26. *Representación escenográfica de las metrópolis futuras*, recogido de la prensa diaria.